Coleção
FORTUNA CRÍTICA 5

Direção de AFRÂNIO COUTINHO

MANUEL BANDEIRA

Seleção
de textos
SÔNIA BRAYNER

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA/INL-MEC

FORTUNA CRÍTICA

é o título da coleção dirigida pelo professor Afrânio Coutinho, à qual damos andamento com este volume dedicado a

Manuel Bandeira

reunindo depoimentos, ensaios e estudos críticos de alguns dos nomes mais representativos de nossa seara literária. Constituindo valioso subsídio aos estudiosos da literatura brasileira, notadamente professores e universitários, é também importante serviço prestado à obra de preservação da cultura nacional.

Este livro foi editado em convênio com o Instituto Nacional do Livro/MEC, que reservou uma parte da tiragem para distribuição à sua rede de bibliotecas em todo o território nacional.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA

5. MANUEL BANDEIRA

A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ao lançar a *Coleção Fortuna Crítica*, sob a eminente direção do professor Afrânio Coutinho, acredita estar prestando — além de valioso subsídio ao estudo colegial e universitário da literatura brasileira — importante serviço à tarefa de preservação da memória nacional. Nesta coleção estão reunidos muitos dos textos críticos mais significativos, de lavra nacional ou eventualmente estrangeira, sobre a obra de nossos escritores. Não cabe aqui reiterar os já consagrados méritos dos trabalhos críticos no corpo da cultura de uma nação. Estes trabalhos, entretanto, pelo caráter necessariamente disperso de sua publicação (livros, jornais, revistas), tornam-se, em sua maior parte, de difícil localização ou acesso, quando não se perdem. Esta coleção, portanto, ganha duplo mérito. O primeiro, estático em sua forma museológica, é o de reunião de textos até então dispersos, visando à sua preservação. O segundo, essencialmente dinâmico — e fruto do anterior — é o de permitir uma visão crítica minuciosa não só de nossas terras, como também da própria crítica, que aqui se pode examinar *em processo*, na evolução de seus princípios e de sua metodologia. É este aspecto, principalmente, que se

volta para todo o público universitário brasileiro e, em especial, o das faculdades de Letras.

Este quinto volume da coleção, dedicado ao trabalho crítico em torno de Manuel Bandeira (os anteriores trataram, respectivamente de Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Cassiano Ricardo e Cruz e Sousa), reúne — pela laboriosa compilação da Professora Sônia Brayner — depoimentos, críticas, ensaios e estudos de alguns dos nomes mais representativos de nossa seara literária, como Paulo Mendes Campos, Onestaldo Pennafort, Otávio de Faria, Gilberto Freyre, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Sérgio Buarque de Holanda, João Ribeiro, Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade, Thiago de Mello, Franklin de Oliveira, Walmir Ayala, Haroldo de Campos, Gilberto Mendonça Teles, Sônia Brayner, entre outros.

Presta, assim, a Professora Sônia Brayner, com a divulgação de significativa parcela do pensamento crítico nacional acerca deste que é um de nossos maiores poetas, um serviço essencial para a correta avaliação — e reavaliação — da obra do criador de *Estrela da manhã*.

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Coleção
FORTUNA CRÍTICA
Volume 5

Direção de AFRÂNIO COUTINHO
(da Academia Brasileira de Letras e da
Universidade Federal do Rio de Janeiro).

M251 Manuel Bandeira / coletânea organizada por Sônia Brayner. — Rio de Janeiro : Civilização Brasileira ; Brasília : INL, 1980.
(Coleção Fortuna crítica ; v. 5)

Cronologia de Manuel Bandeira
Bibliografia

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 — Crítica e interpretação I. Brayner, Sônia II. Instituto Nacional do Livro III. Série

CDD — 869.909
CCF/SNEL/RJ-80-0450 CDU — 869.0(81)Bandeira,Manuel.06

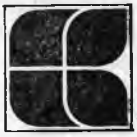
Manuel Bandeira

Coletânea organizada por

SÔNIA BRAYNER

(da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Em convênio com o
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA



civilização
brasileira
1980

Exemplar Nº 3080

Desenho de capa:
DOUNÊ

Revisão:
UMBERTO F. PINTO
MÁRIO ÉLBER DOS S. CUNHA
JOSÉ REINALDO BELISÁRIO MARQUES

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91/93
RIO DE JANEIRO — RJ

1980

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Coleção Fortuna Crítica

ESTA coleção visa a proporcionar ao estudioso de letras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros.

Procura incluir artigos e estudos de várias épocas, objetivando dar uma evolução da fortuna crítica dos mesmos. Os trabalhos transcritos são originários de livros, revistas e jornais, onde são habitualmente de difícil localização ou acesso.

O critério predominante é da qualidade crítica. Em seguida, o valor histórico, os aspectos documental e de depoimento. Evitou-se reproduzir trechos de obras de conjunto, que são indicadas na bibliografia.

Em geral, o volume abrange uma parte introdutória, compreendendo uma nota preliminar, que localiza o autor na história literária, cronologia e bibliografia ativa e passiva. Em seguida, uma seção de depoimentos, do autor ou sobre ele, reportagens biográficas.

Uma segunda seção dedica-se a reproduzir ensaios de caráter geral e uma terceira, estudos de caráter específico, sobre livros ou aspectos parciais. Com ligeiras variantes conforme o escritor encarado, é este o plano geral de cada volume.

Acredita o diretor da coleção que ela será de extrema utilidade sobretudo aos estudantes de letras de nossas universidades. Através dos juízos de seus críticos, é a própria literatura brasileira que nos mostra os trabalhos reunidos, sem falar de uma evolução

da própria crítica, tanto do ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico.

Para a continuação desta série já se encontram programados os volumes relativos a

José Lins do Rego
João Cabral de Melo Neto
Machado de Assis

Sumário

Nota preliminar 9
Cronologia: vida e obra 11
Bibliografia ativa 22
Bibliografia passiva 27

Primeira parte

DEPOIMENTOS

(Auto)-retrato de Manuel Bandeira, organizado por *Luiz Orlando Carneiro* 33
De menino doente a rei de Pasárgada — *Ribeiro Couto* 40
Viagem a Pasárgada — *Homero Senna* 60
Manuel Bandeira, recifense — *Gilberto Freyre* 76
Reportagem literária — *Paulo Mendes Campos* 82

Segunda parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

Marginália à poética de Manuel Bandeira — *Onestaldo de Pennafort* 101
Estudo sobre Manuel Bandeira — *Otávio de Faria* 121
A poesia de Manuel Bandeira — *Péricles Eugênio da Silva Ramos* 134

Trajetória de uma poesia — *Sérgio Buarque de Holanda* 142
A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal — *Leônidas Câmara* 158

Terceira parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

A Cinza das Horas — *João Ribeiro* 185
Um precursor — *Alceu Amoroso Lima* 189
Libertinagem — *Mário de Andrade* 193
Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira — *Otto Maria Carpeaux* 198
Belo belo — *Sérgio Milliet* 207
Manuel Bandeira — *Carlos Drummond de Andrade* 211
A estrela da manhã — *Thiago de Mello* 216
O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia — *Franklin de Oliveira* 235
Estrela da tarde — *Walmir Ayala* 263
A expressão da ironia em *Libertinagem,* de Manuel Bandeira — *Giovanni Pontiero* 267
Bandeira, o desconstelizador — *Haroldo de Campos* 279
A linguagem de Manuel Bandeira — *Luiz Carlos Lessa* 286
Bandeira e o conceito de lirismo — *Naief Sáfady* 291
Sobre a essência da poesia em Manuel Bandeira — *João Ferreira* 296
Manuel Bandeira, homem de teatro — *Luísa Barreto Leite* 301
A bandeira de Bandeira — *Gilberto Mendonça Teles* 305
Três livros de Manuel Bandeira — *Joaquim-Francisco Coelho* 309
O *humour* bandeiriano ou As histórias de um sabonete — *Sônia Brayner* 340

Nota Preliminar

Estrela da manhã... Estrela da tarde... Estrela da vida inteira. O poeta viveu sob o signo das estrelas. É um dos seus *leitmotive*. O seu universo imagístico está povoado delas.

Manuel Bandeira, através de uma vida de 82 anos, encheu a poesia brasileira de uma nota muito pessoal e, ao mesmo tempo, extremamente sintonizada com o coletivo. Foi o bardo, na acepção plena do termo. É o poeta que fala pela alma de seu povo, interpreta os sentimentos e aspirações de sua tribo, exprime-se na língua de todos. Nenhum de seus contemporâneos reuniu as condições para preencher esse papel.

Sua poesia surgiu naquela fase incaracterística de sincretismo parnasiano-simbolista, imediatamente anterior à Semana de Arte Moderna, de 1922, marco inicial do movimento modernista. Em 1917, publicou *A cinza das horas*, livro que testemunha a influência do simbolismo. Mas, a despeito disso, a sua personalidade poética, original e livre, já se fazia notar, explodindo dois anos depois com o poema "Os sapos", incluído em *Carnaval*, e que seria, por assim dizer, como definiu Sérgio Buarque de Holanda, o "hino nacional dos modernistas". Por isso é que Mário de Andrade, procurando fazer justiça às características prenunciadoras de seus primeiros versos, cognominou-o "São João Batista do Modernismo".

Bandeira, assim, realizou sua libertação estética, passando a integrar as hostes modernistas. Havia sido o primeiro a usar o verso livre, diferente do verso polimétrico, e sua contribuição te-

mática e técnica seria decisiva para a revolução que os jovens vanguardistas de 1922 procuravam levar a termo. Ao lado de um Mário de Andrade e um Oswald de Andrade, com o primeiro dos quais manteve uma correspondência que é dos documentos mais importantes da crítica e teoria literárias brasileiras, Bandeira teve ainda a concorrer mais para a sua posição de liderança o fator pessoal, a sua personalidade atraente e irradiante, que fascinava os amigos e companheiros de geração, bem como, posteriormente, os mais jovens.

Grande artesão do verso e profundo conhecedor de todas as técnicas e formas poéticas, lançou mão desde o versilibrismo ao concretismo, de todos os esquemas rimáticos e métricos, num virtuosismo que o fez sempre presente aos desdobramentos que a poesia brasileira vinha tendo a partir de 1922.

Dessa maneira, sua obra, importantíssima como expressão de lirismo individual, ao lado das maiores que produziu o país, é também, do ponto de vista histórico, uma ponte ou encruzilhada, que teve o condão de impulsionar a renovação estética, depois de sentir o esgotamento das formas pregressas.

Mas sua figura literária avulta não somente como poeta. Foi cronista, crítico de artes e letras, historiador literário, exegeta, epistológrafo, tradutor. Complexa e alta personalidade artística, de que ressalta a grande consciência de um conhecedor profundo do seu *métier*, sobre ser um espírito criativo de extrema sensibilidade, riqueza e multiplicidade. Uma grande vida, vivida como um milagre contra a doença e vencida na mais nobre e árdua solidão.

Esta antologia procura espelhar diversas facetas da sua fortuna crítica, numa seleção do que de mais representativo a crítica brasileira lhe dedicou em estudos e interpretações. Oferece também alguns dos mais significativos documentos de sua vida íntima e de suas idéias e concepções. Dessa existência foi feito um esplêndido documentário cinematográfico — *O poeta do castelo* — por Joaquim Pedro Melo Franco de Andrade. Em vez de uma cronologia escrita pelos organizadores da edição, apresenta a que foi redigida pelo próprio poeta, documento precioso pela minúcia e correção, que se acrescenta ao seu *Itinerário de Pasárgada*, constituindo as fontes primárias do conhecimento da sua biografia e sua evolução intelectual.

Sônia Brayner

A organizadora Sônia Brayner é bolsista do CNPq.

Cronologia de Manuel Bandeira escrita por ele mesmo

1886 — Nasce no Recife, na Rua Joaquim Nabuco, filho do Dr. Manuel Carneiro de Sousa Bandeira, engenheiro, e D. Francelina Ribeiro de Sousa Bandeira.

1890 — A família do poeta deixa o Recife e vem residir no Rio, depois em Santos, São Paulo e novamente no Rio. Em Petrópolis, onde passa dois verões, fixam-se as primeiras impressões conscientes, de que o poeta se recordará mais tarde. Leitura que lhe fazem de livros de que jamais se esqueceu, entre eles, *João Felpudo, Simplício olha pro ar, Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz.*

1892 — Volta com a família para Pernambuco. Freqüenta o colégio das irmãs Barros Barreto, na Rua da Soledade, e depois, como semi-interno, o de Virgínio Marques Carneiro Leão, na Rua da Matriz. A esses quatro anos, o poeta chama a fase de formação de sua mitologia, em que entram personagens reais como Totônio Rodrigues, D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, a Rua da União, as Ruas da Aurora, do Sol, da Saudade e Princesa Isabel. Leitura de *Il cuore* de De Amicis, adotado em classe, na tradução de João Ribeiro. Escreveu

o poeta sobre esse período de sua infância: "Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante". *Itinerário de Pasárgada.*

1896/1902 — A família muda-se de Recife para o Rio, indo residir na Travessa Piauí, depois na Rua Senador Furtado, depois em Laranjeiras. Durante seis anos, mora na casa de Laranjeiras. Não brinca com os moleques da rua, mas toma contato com essa e com a gente humilde como uma espécie de intermediário entre sua mãe e os fornecedores, vendeiros, açougueiros, quitandeiros e padeiros. O futuro filólogo Sousa da Silveira, vizinho de Machado de Assis, é seu companheiro de conversas sobre literatura.

Durante esse período, cursa o Externato do Ginásio Nacional (hoje Pedro II). Do contato com Silva Ramos, seu professor, e com o colega Sousa da Silveira, nasce-lhe o gosto pelos clássicos portugueses, decora os episódios principais de *Os Lusíadas*. Viajando em um bonde na companhia de Machado de Assis, conversam os dois sobre Camões, e o jovem colegial tem o orgulho de recitar para o mestre uma oitava de *Os Lusíadas* de que esse queria lembrar-se e cujas palavras exatas haviam se apagado em sua memória.

No ginásio, tem ainda como colegas Antenor Nascentes, Lucilo Bueno. As leituras nascem da troca de idéias com os colegas que amam a literatura. Lê François Coppée, Leconte de Lisle, Baudelaire, Herédia, Antônio Nobre...

Aluno de literatura de Carlos França, ganha do professor, por um trabalho sobre Madame Sevigné, o livro *La Fontaine et ses fables*, de Taine.

Aluno de geografia de José Veríssimo. ("Ótimo professor, diga-se de passagem, pois sempre nos ensinava em cima do mapa e de vara em punho.")

O professor que mais o impressiona, e com quem os alunos conversam sobre literatura depois das aulas de História Universal e do Brasil, é João

Ribeiro. ("Esse abriu-me os olhos para muitas coisas.")

O poeta publica o seu primeiro poema, um soneto em alexandrinos que sai na primeira página do *Correio da Manhã.*

1903/1908 — Parte para São Paulo e se matricula na Escola Politécnica. Preparava-se para ser arquiteto, profissão a que tomou gosto por influência do pai. Emprega-se nos escritórios técnicos da Estrada de Ferro Sorocabana e toma aulas de desenho de ornato, à noite, no Liceu de Artes e Ofícios. Adoece do pulmão no fim do ano letivo (1904) e abandona os estudos.

O poeta volta ao Rio e inicia uma longa peregrinação em busca de climas serranos: Campanha, Teresópolis, Maranguape, Uruquê, Quixeramobim.

1910 — Entra em um concurso promovido por Medeiros e Albuquerque na Academia Brasileira de Letras (500 mil-réis para o melhor poema em versos livres; a comissão julgadora não conferiu o prêmio). Leitura de Charles Guérin, conhecimento das rimas toantes que seriam empregadas no *Carnaval.*

1912 — Escreve os seus primeiros versos livres, sob a influência de Guillaume Apollinaire, Charles Cros, Mac-Fionna Leod.

1913 — Embarca em junho para a Europa, a fim de tratar-se no sanatório de Clavadel, perto de Devoz-Platz (lugar indicado por João Luso). Reaprende o alemão, que estudara no ginásio. Faz amizade com Paul Eugène Grindel (tornado famoso mais tarde com o nome de Paul Éluard), que também se tratava no mesmo sanatório. Éluard empresta-lhe livros de Vildrac, Fontainas e Claudel. Torna-se amigo também de outro poeta e companheiro de sanatório, o húngaro Charles Picker, que não resistiu à doença.

Quis imprimir em Coimbra o seu primeiro livro de poesia, a que havia dado o título de *Poemetos melancólicos.* Não recebeu resposta de Eugênio de Castro, a quem escreveu sobre isso. Deixando

o sanatório, aí esqueceu os originais, não lhe tendo sido possível refazê-los integralmente.

1914 — Sobrevinha a Grande Guerra, volta ao Brasil. Lê Goethe, Lenau e Heine. Anos de meditação sobre a técnica do verso.

No Rio, vai residir na então Rua (hoje avenida) N. S. de Copacabana e depois na Rua Goulart, no Leme.

1916 — Falece a mãe do poeta.

1917 — Publica o seu primeiro livro — *A cinza das horas* —, impresso nas oficinas do *Jornal do Comércio*. Edição de 200 exemplares, custeada pelo autor (300 mil-réis).

João Ribeiro lhe faz um grande elogio em seu artigo de crítica no *Imparcial*.

A cinza das horas tinha, então, uma epígrafe de Maeterlinck, retirada das edições posteriores.

Mon âme en est triste à la fin,
Elle est triste enfin d'être lasse,
Elle est lasse enfin d'être en vain.

1918 — Falece Maria Cândida de Sousa Bandeira, irmã do poeta, a qual fora sua enfermeira desde 1904.

1919 — Publicação do *Carnaval*, edição custeada pelo pai. A *Revista do Brasil*, dirigida então por Monteiro Lobato, disseca o livro em poucas palavras. João Ribeiro torna a ter para com o poeta expressões de entusiasmo.

Carnaval entusiasma igualmente a geração paulista que iniciava a revolução modernista.

1920 — Falece o Dr. Manuel Carneiro de Sousa Bandeira. O poeta, que morava na Rua do Triunfo, em Paula Matos, muda-se para a Rua do Curvelo, 53 (hoje Dias de Barros), rua onde já morava Ribeiro Couto. A nova habitação dá-lhe o "elemento de humilde quotidiano". Diz ainda o poeta: "Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância".

Na Rua do Curvelo, onde residiu 13 anos, escreveu três livros (*O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, *Crônicas da Província do Brasil* e muitos poemas de *Estrela da manhã*).

1921 — Conhece Mário de Andrade (com quem já se correspondia) no Rio.

1922 — Não quis participar da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo. Mas nesse mesmo ano vai a São Paulo e faz novos conhecimentos: Paulo Prado, Couto de Barros, Tácito de Almeida, Menotti del Picchia, Luís Aranha, Rubens Borba de Morais, Ivan de Almeida Prado.
Data também dessa época a sua amizade, de contato então quase diário, com Jaime Ovalle, Rodrigo M. F. de Andrade, Dante Milano, Osvaldo Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Morais, Neto. Com os amigos, costumava jantar no Restaurante Reis, onde comia (bem baratinho) o bife à moda da casa.
Falece seu irmão Antônio Ribeiro de Sousa Bandeira.

1924 — Publicação do volume *Poesias* (*A cinza das horas*, *Carnaval, O ritmo dissoluto*), editado pela *Revista de Língua Portuguesa,* dirigida por Laudelino Freire, e por interferência de Goulart de Andrade.

1925 — Colabora com artigos para o *Mês Modernista*, instituído no jornal *A Noite*. Só o fez depois da insistência epistolar de Mário de Andrade. Ganha, assim, o seu primeiro dinheiro com literatura: 50 mil-réis por semana.
Faz crítica musical para a revista *A Idéia Ilustrada.*

1927/1928 — Viagem ao Norte do Brasil até Belém, parando em Salvador, Recife, Paraíba, Fortaleza e São Luís.

1928/1929 — Viagem ao Recife como fiscal de bancas examinadoras de preparatórios.

1928/1930 — Escreve crônicas semanais para o *Diário Nacional*, de São Paulo.

1930 — Publicação de *Libertinagem* (poemas de 1924 a 1930), edição de 500 exemplares, custeada pelo poeta.
Escreve crítica de cinema para o *Diário da Noite*, do Rio.

1930/1931 — Escreve crônicas semanais para *A Província,* do Recife.

1933 — Abandona a Rua do Curvelo (casa em que depois moraria Rachel de Queiroz) e muda-se para a Rua Morais Vale, na Lapa.

1935 — É nomeado pelo Ministro Capanema inspetor de ensino secundário.

1936 — Calorosamente homenageado em seu cinqüentenário. Os amigos fazem editar (201 exemplares) o livro *Homenagem a Manuel Bandeira*, com poemas, estudos, comentários, impressões sobre o poeta. Trinta e três entre os mais importantes escritores modernos do Brasil colaboram nesse livro. Com o papel presenteado por Luís Camilo de Oliveira Neto, é feita na imprensa da Biblioteca Nacional a impressão de *Estrela da manhã* (47 exemplares apenas para subscritores — o papel não deu para os 50 anunciados no livro).

A Civilização Brasileira edita o livro *Crônicas da Província do Brasil*, escritas para *A Província*, do Recife, o *Diário Nacional*, de São Paulo, e *O Jornal*, do Rio.

1937 — Selecionadas pelo poeta, que também ouviu conselhos de Mário de Andrade, aparecem as *Poesias escolhidas*, edição da Civilização Brasileira.

O Ministério da Educação edita a *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica.*

Pela primeira vez, o poeta tem lucro material com a poesia, ao ser premiado pela Sociedade Felipe d'Oliveira (cinco contos de réis). Escreveu mais tarde: "Parece incrível, mas é verdade: aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão".

1938 — Nomeado pelo Ministro Gustavo Capanema professor de Literatura do Colégio Pedro II e membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O Ministério da Educação edita a *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* e o *Guia de Ouro Preto.*

1940 — Com o falecimento de Luís Guimarães Filho, recebe a visita de Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo, que o convencem a candidatar-se à vaga da Academia Brasileira de Letras.

Eleito em agosto, no primeiro escrutínio, com 21 votos, toma posse da cadeira em 30 de novembro, sendo saudado por Ribeiro Couto. Pormenor: seu compêndio *Noções de história das literaturas*, onde só 14 acadêmicos eram citados, havia sido lançado nesse mesmo ano, em maio.

Primeira publicação das *Poesias completas*, edição do autor, com acréscimo de uma parte de novos poemas, que o poeta chamou *Lira de cinqüent' anos*.

Publica, em separata da *Revista do Brasil*, *A autoria das cartas chilenas*, e as *Noções de história das literaturas*, edição da Cia. Editora Nacional.

1941 — Começa a fazer críticas de artes plásticas em *A Manhã*, do Rio.

1942 — É eleito membro da Sociedade Felipe d'Oliveira. Muda-se para o edifício Maximus, na Praia do Flamengo.

Organiza uma edição dos *Sonetos completos* e *Poemas escolhidos* de Antero de Quental, lançada pela editora Livros de Portugal.

1943 — Deixa o Pedro II e é nomeado professor de Literatura Hispano-Americana na Faculdade Nacional de Filosofia.

1944 — Muda-se para o edifício São Miguel, na Avenida Beira-Mar, 406, apto. 409. Nova edição das *Poesias completas*, da Americ-Edit.

1945 — A Editora Fundo de Cultura Económica, do México, publica *Panorama de la poesia brasileña*.

Publica *Obras poéticas de Gonçalves Dias*, edição crítica e comentada lançada pela Cia. Editora Nacional.

Publica *Poemas traduzidos*, com ilustrações de Guignard, edição da *Revista Acadêmica*.

1946 — Recebe o prêmio de poesia do IBEC (50 mil cruzeiros).

Publica *Apresentação da poesia brasileira* e *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*.

Saúda na Academia Brasileira de Letras o novo acadêmico Peregrino Júnior.

1948 — Nova edição de *Poesias completas* com acréscimo do livro *Belo Belo* (Livraria da Casa do Estudante do Brasil), e nova edição de *Poesias escolhidas* (Editora Pongetti).
Primeira edição de *Mafuá do malungo*, versos de circunstância, impressa em Barcelona por João Cabral de Melo Neto.
Nova edição aumentada de *Poemas traduzidos*, da Editora Globo, de Porto Alegre.
Organiza para a Editora Pongetti uma edição crítica das *Rimas* de José Albano.

1949 — Publica *Literatura hispano-americana*, Editora Pongetti.
Traduz *El Divino Narciso* de Sóror Juana Inés de la Cruz.

1952 — Publica *Gonçalves Dias* (biografia), Editora Pongetti.
É operado de cálculos no ureter.
1ª edição de *Opus 10* (Editora Hipocampo).

1953 — Muda-se para o apartamento 806 do mesmo edifício São Miguel.

1954 — Publica *Itinerário de Pasárgada* (edição do *Jornal de Letras*), reeditado com acréscimo de *De poetas e de poesia* (críticas) pela Livraria São José.

1955 — Publica *50 Poemas escolhidos pelo autor*, edição do Ministério da Educação.
Traduz o drama *Maria Stuart*, de Schiller, representado no mesmo ano em São Paulo e no Rio, e editado pela Civilização Brasileira.
Nova edição das *Poesias completas*, com acréscimo de *Opus 10* (Livraria José Olímpio Editora).
Inicia a sua colaboração de cronista no *Jornal do Brasil*, do Rio, e *Folha da Manhã*, de São Paulo.

1956 — Escreve para a Enciclopédia Delta Larousse um estudo sobre "Versificação em língua portuguesa".
Nova edição de *Poemas traduzidos* (Livraria José Olímpio Editora).
Traduz a tragédia *Macbeth*, de Shakespeare, e a tragédia *La machine infernale*, de Jean Cocteau. A tradução de *Macbeth* foi representada em Lisboa, depois publicada no Brasil pela Livraria José Olímpio e em Portugal, pela Editorial Presença.

A Editorial Minerva, de Lisboa, publica o volume *Obra poética* de *A cinza das horas* a *Opus 10*.

1957 — Traduz as peças *June and the paycock*, de Sean O'Casey, e *The rainmaker*, de N. Richard Nash, representada a primeira em São Paulo, a segunda no Rio.

A Editora Alvorada lança o livro de crônicas *Flauta de papel*.

Embarca no mês de julho para a Europa em viagem de recreio. Visita a Holanda, Londres e Paris. Regressa ao Rio em novembro.

1957/1961 — Escreve crônicas bissemanais para o *Jornal do Brasil*, do Rio, e a *Folha de São Paulo*.

1958 — A Companhia Editora Nacional reedita as *Noções de história das literaturas*.

Escreve o livro *Gonçalves Dias* da coleção Nossos Clássicos da Editora Agir. Aparece a edição Aguilar de suas obras completas em dois volumes — *Poemas e prosa* — compreendendo a lírica, os versos de circunstância, traduções de poemas estrangeiros e das peças teatrais *Auto do divino Narciso*, de Juana Inés de la Cruz, *Maria Stuart*, de Schiller, crônicas, críticas, ensaios, o *Guia de Ouro Preto* e epistolário. Nesse mesmo ano traduz, ainda, a peça em verso *Colóquio-sinfonieta*, de Jean Tardieu, representada no Rio.

1959 — Traduz a peça *The matchmaker* de Thornton Wilder sob o título *A casamenteira*. A Sociedade dos Cem Bibliófilos edita o volume *Pasárgada*, de poemas escolhidos e ilustrados por Aldemir Martins.

1960 — Traduz o drama *D. Juan Tenório*, de Zorrilla, representado no Rio pelo Teatro Nacional de Comédia, e editado pelo Serviço Nacional de Teatro.

A Editora Dinamene, da Bahia, publica em edições de luxo a *Estrela da tarde* e uma seleção de poemas de amor sob o título *Alumbramentos*.

Reedição da *Literatura hispano-americana* pelo Fundo de Cultura.

1961 — Traduz para a coleção Prêmios Nobel da Editora Delta o poema *Mireille* de Mistral. A Editora do

Autor publica a *Antologia poética* de Manuel Bandeira.

1961/1963 — Escreve crônicas semanais para o programa "Quadrante" da Rádio Ministério da Educação, algumas publicadas depois no volume *Quadrante*, editado pela Editora do Autor.

1962 — Traduz ainda para a coleção Prêmios Nobel o poema *Prometeu e Epimeteu* de Carl Spitteler (Editora Delta).

1963 — Escreve para a Editora El Ateneo biografias de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire e Castro Alves. A Editora das Américas, de São Paulo, edita *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. Traduz para o Teatro Nacional de Comédia a peça *Der kaukasische kriede Kreia*, de Bertolt Brecht. A Editora José Olímpio reedita a *Estrela da tarde*, consideravelmente aumentada.

1963/1964 — Escreve para o programa "Vozes da cidade", da Rádio Roquette-Pinto, crônicas bissemanais, umas para o programa "Vozes da cidade", outras para o programa por ele próprio lido sob o título "Grandes poetas do Brasil". Algumas das crônicas do programa "Vozes da cidade" foram incluídas no volume do mesmo nome editado pela Distribuidora Record.

1964 — As Éditions Seghers, de Paris, lançam na coleção Poètes d'aujourd'hui uma antologia de poemas traduzidos para o francês pelo autor e por Luís Aníbal Falcão e Fredy Blank; traduz para a Editora Vozes, de Petrópolis, a peça *O advogado do diabo*, de Morris West. Traduz a tragédia de John Ford *'Tis pity she's a whore* sob o título *Pena ela ser o que é*, representada no Rio.

1965 — Traduz para a Editora Vozes as peças *Os verdes campos do Éden*, de Antonio Gala, *A fogueira feliz*, de J. N. Descalzo, e *Edith Stein na câmara de gás*, de Frei Gabriel Cacho.

Com Carlos Drummond de Andrade, organiza o livro *Rio de Janeiro em prosa & verso*, também edição da José Olímpio. A editora de livros de bolso Tecnoprint reedita a *Apresentação da poesia*

brasileira, as antologias dos românticos, dos parnasianos, edita a *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista* e a tradução de *Rubaiyat* de Omar Khayan em versos portugueses de Manuel Bandeira e espanhóis de Homero Icaza Sánchez. André Willième e Antoni Grosso editam o álbum *Preparação para a morte*, 13 poemas autografados, com vinhetas do autor e sete litogravuras originais de João Quaglia, tiragem de 100 exemplares em papel Petrópolis Martelado, realizado todo o trabalho em litografia pelo processo manual.

1966 — A Editora José Olímpio lança o volume *Estrela da vida inteira* (obras poéticas completas menos as traduções das peças teatrais).

Além das traduções mencionadas na cronologia, traduziu Manuel Bandeira 15 livros para a Civilização Brasileira e Editora Nacional e foram: *Nômades do Norte*, de T. C. Curwood; *O calendário*, de E. Wallace; *Tudo se paga*, de Elinor Glyn; *O tesouro de Tarzan*, de E. R. Burroughs; *A vida de Shelley*, de André Maurois; *Aventuras do Capitão Corcoran*, de A. Assolant; *Gengis-Khan*, de Hans Dominik; *A educação da vontade*, de J. des Vignes Rouges; *A aversão no matrimônio*, de Van der Velde; *Minha cama não foi de rosas*, de O. W.; *Um espírito que se achou a si mesmo*, de Cloffor Beers; *Mulher de brio*, de Michel Arlen; *A vida secreta de D'Annunzio*, de Antongini; *O túnel*, de Bernard Kellermann; e *As grandes cartas da história*, de M. Lincoln Schusten *.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 17 abr. 1966.

* O poeta faleceu no dia 13 de outubro de 1968, aos 82 anos e 6 meses de idade.

Bibliografia Ativa

POESIA

A cinza das horas. Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1917.
Carnaval. Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1919.
Poesias (A cinza das horas, Carnaval, O ritmo dissoluto). Rio de Janeiro, Tip. Revista de Língua Portuguesa, 1924.
Libertinagem. Rio de Janeiro, Pongetti, 1930.
Estrela da manhã. Rio de Janeiro, Tip. Ministério da Educação e Saúde, 1936.
Poesias escolhidas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.
Poesias completas (A cinza das horas, Carnaval, O ritmo dissoluto, Libertinagem, Estrela da manhã, Lira dos cinqüent'anos). Rio de Janeiro, Cia. Carioca de Artes Gráficas, 1940.
Glória de Antero. Em colaboração com Jaime Cortesão. Lisboa, Cadernos da Seara Nova, 1943.
Poesias completas. Rio de Janeiro, Americ Ed., 1944.
Poesias completas (A cinza das horas, Carnaval, O ritmo dissoluto, Libertinagem, Estrela da manhã, Lira dos cinqüent'anos, Belo belo). Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1948.
Mafuá do malungo. Barcelona. Impresso e ed. por João Cabral de Melo Neto, 1948 (2ª ed. aum., Rio de Janeiro, São José, 1954).
Poesias escolhidas. Rio de Janeiro, Pongetti, 1948.

Tres poetas del Brasil: Bandeira, Drummond, Schmidt. Madri, 1950.

Opus 10. Niterói, Hipocampo, 1952.

50 Poemas escolhidos pelo autor. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1955 (Col. Cadernos de Cultura, 77).

Poesias completas. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1955.

O melhor soneto de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro. Philobiblion, 1955.

Um poema de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1956.

Obras poéticas (*A cinza das horas, Carnaval, O ritmo dissoluto, Libertinagem, Estrela da manhã, Lira dos cinqüent'anos, Belo belo, Opus 10*). Lisboa, Ed. Minerva, 1956.

Poesia e prosa. Introd. geral de Sérgio Buarque de Holanda e Francisco Assis Barbosa. Estudos de João Ribeiro, Alceu Amoroso Lima, Antônio Olinto, Mário de Andrade, Múcio Leão, W. Castelo Branco, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Fernando Góis, Ledo Ivo, Paulo Mendes Campos, Sousa Brasil, Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro, Aguilar, 1950, 2 v. (2ª ed., 1967).

Estrela da tarde. Salvador, Ed. Dinamene, 1960.

Alumbramentos. Salvador, Ed. Dinamene, 1960.

A morte. Álbum contendo 13 poemas escritos a mão pelo autor e gravados em pedra litográfica. Rio de Janeiro, Ed. de André Willième, 1965.

Estrela da vida inteira. Poesias reunidas e poemas traduzidos. Introd. Gilda e Antônio Cândido. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1966 (6ª ed., 1976).

Alumbramentos. Poemas de amor com desenhos de Aldemir Martins, Darel Valença e outros. Rio de Janeiro, Ed. Alumbramento, 1979.

PROSA

Crônicas da Província do Brasil. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1937.

Guia de Ouro Preto. Com ilust. de Luís Jardim e Joanita Blank. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938.

A autoria das Cartas Chilenas. Separata da *Revista do Brasil.* Rio de Janeiro, 1940.

Noções de história das literaturas. São Paulo, Ed. Nacional, 1940.

Discurso de posse de Manuel Bandeira na Academia Brasileira de Letras. Resposta de Ribeiro Couto. Rio de Janeiro, s. ed., 1941.

Apresentação da poesia brasileira. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1944.

Oração de paraninfo. Proferida na colação de grau dos bacharéis da Faculdade Nacional de Filosofia. Rio de Janeiro, Pongetti, 1946.

Recepção ao senhor Peregrino Júnior na Academia Brasileira de Letras. Discursos dos senhores Peregrino Júnior e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, s. ed., 1947.

Literatura hispano-americana. Rio de Janeiro, Pongetti, 1949.

Gonçalves Dias. Esboço biográfico. Rio de Janeiro, Pongetti, 1952.

De poetas e de poesia. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1954 (Col. Cadernos de Cultura, 64).

Itinerário de Pasárgada. Rio de Janeiro, Jornal de Letras, 1954 (2ª ed., Rio de Janeiro, São José, 1957; atualmente incl. na ed. Aguilar).

Mário de Andrade, animador da cultura musical brasileira. Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1954.

Francisco Mignone. Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1956.

Flauta de papel. Rio de Janeiro, Alvorada Edições de Arte, 1957.

Brief History of Brazilian literature. Tradução, intr. e notas de Ralph Edward Dimmick. Washington, Pan-American Union, 1958.

Poesia e vida de Gonçalves Dias. São Paulo, Ed. das Américas, 1962.

Andorinha, andorinha. Seleção e coordenação de textos por Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1965.

Os reis vagabundos e mais 50 crônicas. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1966.

Colóquio unilateralmente sentimental (crônicas). Rio de Janeiro, Distribuidora Record, 1968.

ANTOLOGIAS E EDIÇÕES (Organizadas por M. B.)

Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1937 (2ª ed., 1940; 3ª ed., 1949).

Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938 (2ª ed., 1940).

Poesias, de Alphonsus de Guimaraens. Rio de Janeiro, Min. da Educação e Saúde, 1938.

Sonetos completos e poemas escolhidos, de Antero de Quental. Rio de Janeiro, Ed. Livros de Portugal, 1942.

Obras-primas da lírica brasileira. Com Edgar Cavalheiro. São Paulo, Martins, 1943.

Obras poéticas de Gonçalves Dias. Ed. crítica e comentada. São Paulo, Ed. Nacional, 1944.

Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos. Rio de Janeiro, Ed. Zélio Valverde, 1946.

Rimas, de José Albano. Ed. crítica. Rio de Janeiro, Pongetti, 1948.

Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

Poesia do Brasil. Seleção e estudos em colaboração com José Guilherme Merquior na fase moderna. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1963.

O Rio de Janeiro em prosa e verso. Co-autoria de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1965.

Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1965.

TEATRO TRADUZIDO

Sóror Juana Inés de la Cruz. *Auto sacramental do divino Narciso.* Publicado na Rev. da Univ. do Brasil e conjunto de obra da Ed. Aguilar.

Schiller. *Maria Stuart.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1955 (repr. Ed. Aguilar).

Shakespeare. *Macbeth.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1961 (repr. Ed. Aguilar).

Jean Cocteau. *A máquina infernal.* Lisboa, Ed. Presença.

Zorrilla. *D. Juan Tenorio.* Serviço Nacional de Teatro, 1960.

Antonio Gala. *Os verdes campos do Éden.* Petrópolis, Vozes.

J. N. Descalzo. *A fogueira feliz.* Petrópolis, Vozes.

Frei Gabriel Cacho. *Edith Stein na câmara de gás.* Petrópolis, Vozes.

Villa-Lobos. *O anjo da guarda. O novelozinho de linha. Modinha* (a letra está com o pseudônimo Manduca Piá), *Canto de natal, Irerê meu passarinho* (*Bachianas brasileiras*, n. 5), *Jurupari, Danças* (*Quadrilha, Marchinha das Três Marias*), *Canções de cordialidade* (*Feliz aniversário, Boas-festas, Feliz Natal, Feliz ano-novo* e *Boas-vindas*).

Jaime Ovalle. *Azulão, Modinha* e *Berimbau*

Lorenzo Fernández. *Cantiga.*

Radamés Gnattali. *Azulão* e *Valsa romântica.*

José Siqueira. *Trem de ferro, Na rua do sabão, Boca de forno, Macumba de Pai Zusé, Madrigal, Andorinha* e *Debussy.*

Vieira Brandão. *Trem de ferro.*

Heckel Tavares. *O Brasil, Canção da bandeira* e *Nana Nanana* (em *Seis canções infantis sobre temas de roda).*

Camargo Guarnieri. *Nas ondas da praia, O inútil carinho, Irene no céu, Azulão, Pai Zusé* e *Oração a Teresinha do Menino Jesus.*

Francisco Mignone. *Dentro da noite, D. Janaína, O menino doente, Pousa a mão na minha testa* e *Alegrias de Nossa Senhora* (oratório).

Ari Barroso. *Portugal, meu avozinho.*

João Nunes. *Trem de ferro.*

Garoto. *Tema e Variações.*

Helza Cameu. *Desencanto, Madrigal, Crepúsculo de outono, A estrela, Dentro da noite, Confidência, Ao crepúsculo* e *Madrugada.*

Marcelo Tupinambá. *Madrigal.*

Letícia de Figueiredo. *Trem de ferro.*

Lucila Azevedo de Freitas. *Canto de Natal.*

Lino Costa. *Valsa romântica.*

Bibliografia Passiva

ANDRADE, Joaquim Pedro de. "O poeta filmado". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr., 1966. Supl. lit.

ATAÍDE, Tristão de. "Homem e poeta de verdade". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 abr., 1966.

BACIU, Stefan. "M. B. de corpo inteiro". Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1966.

BOSI, Alfredo. "Bandeira, romântico e moderno". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr., 1966. Supl. lit.

BRAYNER, Sônia. "O *humour* bandeiriano ou as histórias de um sabonete". *Minas Gerais*, Belo Horizonte (675):4-5, 8 set., 1979. Supl. lit.

CÂMARA, Leônidas. "A poesia de M. B.: Seu revestimento ideológico e formal". Separata da rev. *Estudos Universitários*, Recife, 9 (2):73-98, abr./jun., 1969.

CAMPOS, Haroldo. "Bandeira, o desconstelizador". In:——. *Metalinguagem*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1970 (3ª ed., Cultrix, 1978).

CARNEIRO, Luís Orlando. "(Auto)-retrato de M. B.". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de out., 1968.

CARPEAUX, Otto Maria. "Estrela da vida inteira". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 abr., 1966.

CERQUEIRA, M. M. Mano. *Manuel Bandeira, grande poeta menor*. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Univ. de Coimbra, 1967.

COELHO, Joaquim-Francisco. "M. B. e a história dos 'gosmilhos' ". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 nov., 1970.

————. "Uma (re)visão de *A cinza das horas*"; "No *Carnaval* de M. B."; "Sobre *O ritmo dissoluto* de M. B.". *Minas Gerais*, Belo Horizonte (609), 3 jun. (619), 12 ago., 1978; (652-3), 31 mar., 7 abr., 1979. Supl. lit.

DANTAS, Pedro. "Acre sabor". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 out., 1968. Supl. lit.

DAVID, Carlos. "Manuel Bandeira: fiz parte da tropa de choque". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out., 1967.

FERREIRA, João. "Sobre a essência da poesia em M. B.". *Correio Braziliense*, Brasília, 2 nov., 1968.

"FRAGILIDADE da vida de Bandeira foi a marca de sua própria morte". *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out., 1968.

FREYRE, Gilberto. "Manuel Bandeira, dos oito aos oitenta". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr., 1966. Supl. lit.

HOMEM, Homero. "Diálogo dos 80 anos do poeta M. B.". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr., 1966. Supl. lit.

"INVENTÁRIO poético do bardo Bandeira aos 80 anos de idade e 60 de poesia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 abr., 1966.

"ITINERÁRIO de Bandeira". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 out., 1968.

IVO, Ledo. "Itinerário para Pasárgada". In: ——. *Poesia observada*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.

JOSEF, Bela. "Manuel Bandeira". In: AZEVEDO Fº, Leodegário, org. *Poetas do modernismo*. Rio de Janeiro, MEC-INL, 1972. v. 2, pp. 45-131.

LEITE, Luísa Barreto. "Manuel Bandeira, homem de teatro". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 out., 1968.

LESSA, Luís Carlos. "A linguagem de M. B.". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 jun., 1966.

LIMA, Alceu Amoroso. *Manuel Bandeira. Poesia*. Rio de Janeiro, Agir, 1970 (Col. Nossos Clássicos, 100).

LIMA, Luís Costa. "Realismo e temporalidade em M. B.". In:——. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 23-8.

"MANUEL: bandeira da poesia inteira". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out., 1968.

MARTINS, Luís. "Bandeira entre os poetas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 out., 1968. Supl. lit.

MARTINS, Wilson. "Poeta contemporâneo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 nov., 1966. Supl. lit.

MELO, Gladstone Chaves de. "Manuel Bandeira e o 'estilo brasileiro' ". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr., 1966. Supl. lit.

MINAS GERAIS. Belo Horizonte, 19 out., 1968. Supl. lit. especial dedicado a M. B.

MONTENEGRO, Túlio Hostílio. "A tuberculose na poesia de M. B.". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 out., 1968. Supl. lit.

PEREIRA, Armindo. "O amigo exemplar fala sobre o poeta". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr., 1966. Supl. lit.

PONTIERO, Giovanni. "A expressão da ironia em *Libertinagem* de M. B.". Separata de *Hispania*, Appleton, Wisconsin, 48 (4):843-49, dez., 1965.

SAFADY, Naief. "Bandeira e o conceito de lirismo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev., 1967. Supl. lit.

SCALZO, Nilo. "Alumbramento". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr., 1966. Supl. lit.

SENA, Homero. "Bandeira na casa dos oitenta". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 abr., 1966.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. "Manuel Bandeira: filólogo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 abr., 1966.

SOUSA, Gilda e Antônio Candido de Melo e. Introdução a *Estrela da vida inteira*. 7ª ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. "Toda grandeza de Bandeira, poeta menor". *Jornal do Brasil*, 23 mai., 1976.

"A VIDA que não foi à toa". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out., 1968.

XAVIER, Jairo José. *Camões e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, Programa especial UFF-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

NOTA: Para uma bibliografia exaustiva, consultar a edição Aguilar de 1967. Acrescentaram-se aqui os itens principais, posteriores aos incluídos naquela edição.

Primeira Parte

DEPOIMENTOS

(Auto) Retrato de Manuel Bandeira

Seleção de *Luiz Orlando Carneiro**

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema "Infância": uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orléans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos.

Corrida de ciclistas.
Só me recordo de um bambual debruçado no rio.
Três anos?
Foi em Petrópolis.

O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos.

* Os trechos de memórias foram extraídos de *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, S. José, 1957; os versos, de *Manuel Bandeira, Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

Dos seis aos 10 anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores — Monteiro, Sertãozinho do Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo — construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos.

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e
partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincinê na
ponta do nariz

Na casa de Laranjeiras, onde moramos os seis anos que cursei o Externato do Ginásio Nacional, hoje Pedro II, nunca faltava o pão, mas a luta era dura.

Com dez anos vim para o Rio
Conhecia a vida em suas verdades essenciais
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia.

As influências que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugênio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin... Sully Prudhomme... Até Sully Prudhomme? dirá algum requintado de hoje. Até Sully Prudhomme.

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente...

Esta estatuazinha de gesso, quando nova
— O gesso muito branco, as linhas muito puras
Mal sugeria imagem de vida.

Já disse que as influências literárias que recebi foram inúmeras: mencionei apenas algumas. E as extraliterárias? As do desenho e as da música?

Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que música.

> Eu quis um dia, como Schumann, compor
> Um carnaval todo subjetivo:
> Um carnaval em que o só motivo
> Fosse o meu próprio ser interior...

Em junho de 1913 embarquei para a Europa a fim de me tratar num sanatório suíço. Escolhi o de Clavadel, perto de Devos-Platz...

> Febre, hemoptise, dispnéia, suores noturnos
> A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
> Tosse, tosse, tosse.

Dois poetas havia entre meus companheiros de sanatório. Um logo chamou a atenção. (...) Chamava-se Paul Eugène Grindel e fizera 18 anos em dezembro de 1913. Fiz relações com ele. (...) Éluard tornou-se um dos grandes poetas da França e do mundo, mas o rapaz de Clavadel não deixava ainda entrever as suas possibilidades...

O meu primeiro livro viria a ser impresso no Brasil, nas oficinas do *Jornal do Comércio*, dirigidas então pelo simpático Rios, homem gordo, bonachão e paciente com os poetas estreantes que queriam subverter as normas tradicionais da arte tipográfica. A tiragem foi de apenas 200 exemplares e custou 300 milréis... *A cinza das horas* não continha tudo o que eu havia escrito até 1917, data da publicação.

> Eu faço versos como quem chora
> De desalento... de desencanto...
> Fecha o meu livro, se por agora
> Não tens motivo nenhum de pranto.

O meu *Carnaval* começava ruidosamente, como o de Schumann, mas foi-me saindo tão triste e mofino, que em vez de aca-

bar com uma galharda marcha contra os filisteus, terminou chochamente *not with a bang but a whimper.*

Quero beber! cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
(De "Bacanal", primeiro poema de *Carnaval*)
— O meu carnaval sem nenhuma alegria!...
(De "Epílogo", último poema de *Carnaval*)

Com *Carnaval* recebi o meu batismo de fogo. Certa revista deu sobre ele uma nota curta, mais ou menos nestes termos: "O Sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: 'Quero beber! cantar asneiras...' Pois conseguiu plenamente o que desejava".

A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo, de 1920 a 1933, acabaram de amadurecer o poeta que sou. (...) Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesia — *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, e quase toda a *Estrela da manhã*, e um de prosa — as *Crônicas da província do Brasil*.

O ritmo dissoluto apareceu em 1924 conjuntamente com a segunda edição de *A cinza das horas* e o *Carnaval*, num volume editado pela *Revista de Língua Portuguesa*.

Na sombra cúmplice do quarto,
Ao contato das minhas mãos lentas
A substância da tua carne
Era a mesma que a do silêncio.

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei (...); e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado

Do lirismo funcionário público com livro de ponto
expediente protocolo e manifestações de apreço
ao sr. diretor.

Não alimento nenhum desejo de imortalidade. O meu poema "A morte absoluta" não foi sincero apenas na hora em que o escrevi, o que é afinal a única sinceridade que se deva exigir de uma obra de arte. Posso dizer na mais inteira tranqüilidade que pouco se me dá de, quando morrer, morrer completamente e para sempre na minha carne e na minha poesia.

Morrer,
Morrer de corpo e alma.
Completamente.

"Vou-me embora pra Pasárgada" foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha meus 16 anos e foi num autor grego. (...) Mais de 20 anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, (...) saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me embora pra Pasárgada!".

Em março de 1933 me vi forçado a abandonar o meu apartamento do Curvelo (...). Passei a residir em Morais e Vale, uma rua em cotovelo, no coração da Lapa.

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa — um deserto...
— Pará, capital Belém!...

A maioria dos versos da *Estrela da manhã* e da *Lira dos cinquent'anos* datam de Morais e Vale. No primeiro livro, são ainda do Curvelo o poema que deu título ao livro, a "Canção das duas índias", "A filha do rei", a "Balada das três mulheres do sabonete Araxá" e alguns outros.

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam
me bouleversam, me hipnotizam.

Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às quatro
horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Em 1936, aos 50 anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos. *A estrela da manhã* saiu a lume em papel doado por meu amigo Luís Camilo de Oliveira Neto, e a sua impressão foi custeada por subscritores. Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas a verdade é que o papel só deu para 50.

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Em 1940, aberta uma vaga na Academia Brasileira de Letras com o falecimento de Luís Guimarães Filho, fui visitado por três amigos acadêmicos — Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo — que vinham de me convidar a que me apresentasse candidato.

Nesse mesmo ano de 48 publiquei em livro sob o título de *Mafuá do malungo* os meus versos de circunstância. "O poeta se diverte", comentou Carlos Drummond de Andrade, traduzindo um verso de Verlaine.

O poeta Augusto Frederico
Schmidt, de quem dizem que está rico,
Foi homem pobre, certifico,
Mas o poeta sempre foi rico.

Na minha vida de poeta os meus contatos têm sido sempre com gente nova, o que talvez explique que eu venha envelhecendo devagar.

Continuei esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente. Nos primeiros anos da doença me amargurava muito a idéia de morrer sem ter feito nada; depois a forçada ociosidade.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero.
E em verdade estou morto ali.

Agora a morte pode vir — essa morte que espero desde os 18 anos: tenho a impressão que ela encontrará, como em "Consoada" está dito, "a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar".

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
— Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com seus sortilégios).
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 out., 1968.

De Menino Doente a Rei de Pasárgada

Ribeiro Couto

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

ARTHUR RIMBAUD

AS RAZÕES por que até esta data não publiquei o meu *Manuel Bandeira* anunciado desde 1922 na capa do *Crime do Estudante Batista?* Respeito por essa vida, respeito por essa poesia; escrúpulo de querer dar o máximo de mim, e na melhor ocasião, sobre um tema que eu penso conhecer, mas para o qual nunca encontrei expressão que me satisfizesse. Assunto a que eu quero bem, que revolvo constantemente diante dos olhos, a cada passo lhe descobrindo, com surpresa e delícia, novos rasgões de claridades, novos prolongamentos que exigem digressões novas.

Folclore, filologia, história do movimento moderno, lirismo, poesia pura, técnica dos poemas de forma fixa, técnica dos poemas de forma livre, influência da música, influência primitiva da poesia portuguesa, supra-realismo, realismo, angústia filosófica e a-religiosa — quantos aspectos!

Na obra de Manuel Bandeira a matéria se apresenta com as mais diversas variações prismáticas. Ela condensa as principais fases da poesia brasileira nestes últimos 30 anos. Se por ali seguimos, antes de tudo, a evolução de uma personalidade que foi pouco a pouco identificando seu ser profundo com a poesia, seguimos também, por tabela, a evolução da poesia nacional nesse largo período: poesia que viveu a aventura dos *valores formais* exclusivos, oportunamente substituídos pelos *valores essenciais*; poesia que passou da simples *composição* para a *criação total*.

A viagem através Manuel Bandeira e em torno de Manuel Bandeira não é, pois, uma excursão domingueira, com bilhete de ida e volta. Por duas vezes a empreendi e verifiquei que ficara a meio caminho; que não dissera quase nada; e em todo caso se alguma coisa dissera, esse pouco não era senão de superfície. Faltava o subsolo; faltava o fundo do mar; faltavam as atmosferas. Nunca reli um poema de Manuel Bandeira sem que lhe descobrisse uma perfeição, um segredo, uma voluptuosidade nova.

> Eram três horas.
> Todas as agências postais estavam fechadas.
> Dentro da noite a voz do coronel continuava
> a gritar: — *"Je vois des anges! Je vois des anges!"*

Vizinhos na biografia (Manuel Bandeira, o Poeta Tísico), sucedeu que nossas existências, a partir de uma certa data, correram paralelas, de mãos dadas na amizade. Vi-o perder pai, irmão, como pouco antes perdera mãe e irmã. Vi-o sair da sua casca de enfermo céptico e ressabiado para o rumor da rua, a agitação cá de fora. Fui o primeiro leitor de quase todos os poemas escritos depois do *Carnaval* (1919). Antes quando residíamos na mesma cidade, depois a distância (que a correspondência constante e as alegres visitas anulavam), durante 10 anos, pelo menos, não se passou semana sem que trocássemos essas impressões risonhas ou tristes, sempre leais e completas, em que o coração se purifica. Em horas graves para a minha saúde, ele foi a minha poderosa fonte de ânimo, o reativo da confiança. Amizade, pois, sem esquivanças nem reservas, qualquer coisa que escapa aos limites do próprio amor fraterno, ao qual é alheio o elemento fundamental da eleição, voluntariamente feita pelo instinto das afinidades.

E o que parece facilitar a tarefa, não foi para mim, até hoje, senão obstáculo. Desse vasto material de impressões e de reminiscências, que escolher? E em que tom falar?

De Manuel Bandeira eu conhecia só, ao chegar ao Rio, em abril de 1918, a pequenina maravilha que é a poesia "Cartas de meu avô". O poeta seria velho ou moço? Do Sul? Do Norte? Vexava-me não ter informação a respeito, pois trouxera da minha província o amor de toda a geografia literária do país, saudosa época em que eu tinha a necessidade urgente de saber se o autor de tal ou tal soneto era funcionário da alfândega do Amazonas ou diretor de uma biblioteca pública do Paraná. A leitura, depois, de *A cinza das horas,* publicada aliás no ano anterior, em 200 exemplares, tornou mais ardente o desejo de ver o poeta.

O isolamento de Manuel Bandeira no Rio dificultava o seu conhecimento pessoal. Por natureza, ele era de "poucos amigos". A meia-doença, meia-saúde em que vivia, agravava a dificuldade. Entre abril e dezembro daquele ano, ninguém (minhas relações, aliás, não eram naturalmente numerosas), ninguém entre os meus companheiros de curso jurídico ou de reportagem de jornal pôde dizer-me quem era esse senhor Manuel Bandeira que desde São Paulo me encantara com a narração dos amores antigos:

> E enquanto anoitece, vou
> Lendo, sossegado e só,
> As cartas que meu avô
> Escrevia a minha avó.

Mas a novela *Na vida*, de Rufino Fialho, que encontrei um dia na Livraria Leite Ribeiro, trazia esta simples e surpreendente indicação: Manuel Bandeira, Editor. Assim, naquele ano da graça de 1918, houve na cidade um poeta de 20 anos, desembarcado de fresco da sua província, com um fraque, um livro de versos e outras ilusões, que acreditava na existência do editor Manuel Bandeira, o editor ideal que não o despediria do balcão sem folhear o manuscrito precioso.

O secretário da redação de *A Época,* onde eu trabalhava, era Afonso Lopes de Almeida. Logo que ficamos amigos e lhe mostrei os meus versos (de que aliás ele não gostou muito), Afonso Lopes de Almeida disse-me que "ia fazer-me um presente". Esse presente era levar-me à casa de um poeta enfermo chamado Manuel Bandeira.

Oh! o destino trabalhava finalmente por mim. Era o meu poeta e seria talvez o meu editor. Mas, que editor? Não se tratava de editor nenhum. Bandeira não se ocupava de negócios. Editor! O Bandeira!

O Bandeira, com efeito, não era editor senão do seu único livro, *A cinza das horas*. O caso da novela *Na vida* fora uma brincadeira que só o próprio Bandeira, divertidíssimo, nos explicaria: ocupara-se da publicação e distribuição do livro de Honório Bicalho (Rufino Fialho), seu amigo, e haviam combinado aquela farsa inocente. Aquela farsa que foi levar, quem sabe, a muitos outros obscuros poetas, a esperança da celebridade.

Primeira visita a Manuel Bandeira, no Leme, na Rua Goulart, em dezembro de 1918! Ainda sinto o alvoroço secreto com que me vi diante daquele rapaz anguloso e o espanto que me causaram os seus acessos de riso jovial, entremeados de acessos de tosse! A seu lado, o velho engenheiro Manuel Carneiro de Sousa Bandeira, de quem o poeta não herdou apenas a inteligência e o caráter, mas ainda a graça de convívio, tinha para com o filho atenções delicadas, ternuras de enfermeira, com um olhar claro que seduzia pela bondade.

"Inquieta, maravilhada", assim nasceu nessa noite minha amizade por Manuel Bandeira. Ele passaria logo para a Rua do Triunfo, em Paula Matos. Nessa última, em 1920, receberia o golpe maior, a perda do pai. Veio então para perto de mim, três casas adiante, na Rua do Curvelo. Nossa convivência tornou-se quotidiana.

O morro do Curvelo entrava, sem saber, na tradição literária. Um grande poeta ali morava: ali tomaria contato com a vida popular, observando, morro abaixo, os quintais efervescentes da Rua Cassiano; ali permaneceria os melhores anos e os mais fecundos, de sua criação poética.

Não foi senão em Montaigne que eu teria a perfeita definição do fenômeno moral que fez de Manuel Bandeira o centro do meu culto pela amizade, confundiu em mim a admiração sem reservas pelo seu espírito e pela sua vida. Ele passou a encarnar o que de mais belo pode dar a sociedade humana, no conceito do moralista sem par: o amigo. *"Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitiez, ce ne sont qu'accointances et familiaritez nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos ames s'entretiennent. En l'amitié de quoy je parle, elles se meslent et confondent l'une en l'autre d'un meslange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la*

couture qui les a joinctes." Por isso, quando apareceu, em começos de 1922, meu primeiro livrinho de contos, *A casa do gato cinzento*, a alegria de ver em letra de fôrma umas páginas de adolescência não foi maior que a outra, de no pórtico inscrever: "A Manuel Bandeira, meu amigo". Data de então, igualmente, a *"Canção de Manuel Bandeira"*, incluída nos *Poemetos de ternura e melancolia*, já prontos em abril de 1922, mas que só seriam publicados em 1924.

Foi também no começo desse ano de 1922 — que para a primeira semana de maio me reservava o compulsório abandono da cidade tão amada — que escrevi o ensaio "Manuel Bandeira, o Poeta Tísico". A meu turno, tive de "ir para melhores climas", renunciando a tudo que fora o pequenino mundo das minhas ambições de rapaz, inclusive a Europa: porque a ironia da sorte me reservou para ler em viagem, a caminho de Campos do Jordão, a notícia do decreto que me nomeava auxiliar do consulado em Marselha (o mesmo pelo qual, teimoso, eu recomeçaria em 1928 a carreira perdida).

A vida literária tem as suas leis, o seu sistema, as suas exigências. Uma delas é a presença pessoal. Convém passar de vez em quando à porta das livrarias onde estão reunidos uns senhores que falam, que discutem, assinar a lista de certo banquete e tomar parte noutras manifestações públicas. Tudo isso é melodia muito diversa daquela que escuta um enfermo num lugarejo escondido entre serras. Nem jornais, nem livros: nada que possa provocar ansiedade, perturbar a vida vegetativa dos pulmões.

Quando, em janeiro de 1924, Manuel Bandeira foi visitar-me em Campos do Jordão (já então eu iniciava na cidade vizinha de São Bento do Sapucaí uma atividade precária de bacharel), quis saber o que eu fizera do trabalho escrito pouco antes de sair do Rio, quase dois anos antes. Trabalho que eu nunca quisera mostrar-lhe, talvez por pudor. Em Vila Abernéssia, na Rua do Sapo (onde Bandeira iria conhecer a velha preta Balbina, minha cozinheira, que lhe ensinou a expressão *Cussarũi*, sinônimo do diabo, por ele empregado no poema "Berimbau", Bandeira passou um mês, um mês quase todo de chuvas torrenciais. Tristíssima era a Vila Abernéssia ("Nos meus olhos às vezes há tantas lágrimas!") debaixo de chuva, sobretudo no chalezinho da Rua do Sapo, entre choças de lavadeiras e soldados do destacamento! Tristíssima, com as pobres ruas lamacentas povoadas de telhados vermelhos ou de folha de zinco, as pobres ruas que, de suas cadeiras de lona, na sala de jantar das pequenas pensões, os doentes olham

com inveja, quando vêem passar os saudáveis caboclos do Baú, que trazem à vila o mantimento e a lenha. Nessa atmosfera de inocentes e humildes realidades, tão diferentes das realidades brilhantes da batalha literária, é que o poeta foi conhecer o que eu escrevera sobre ele, e já perdera a oportunidade.

Perdera-a, por muitas razões. A principal era que entre 1922 e 1924 a agitação do movimento moderno pusera em foco a personalidade extraordinária do poeta do *Carnaval*, que antes de 1922 eu era dos raros a conhecer bem e a admirar em todo o seu justo valor, sendo além disso o seu mais íntimo amigo. Justificar-se-ia então uma certa maneira de falar dele: como quem fala das paisagens de um país fabuloso, que quase ninguém percorreu. Acresce que, entre 1922 e 1924, Bandeira escrevera a maior parte das peças que reuniria depois no volume *Poesias*, sob o título de *O ritmo dissoluto* (poemas de que eu continuara a ser o primeiro leitor, porque ele mos mandava). Meu ensaio, pois, não indo além de 1921, não abrangia a parte tão importante que se lhe seguiu. Tudo isso tornara o meu trabalho insuficiente e anacrônico. Do projeto, porém, eu não desistira, tanto mais que possuía toda a documentação biográfica e o arquivo pessoal do poeta.

A publicação das *Poesias*, que desde 1922 estava prometida por Monteiro Lobato & Cia., não se fez senão em junho de 1924, graças a Laudelino Freire e à *Revista de Língua Portuguesa*. Foi só, porém, em 1927, aproveitando umas férias, que pude refundir o ensaio, desenvolvê-lo, acrescentar-lhe novos capítulos. Ainda assim, ele não me satisfez. Eu continuava isolado, não mais por enfermidade, mas agora por outras circunstâncias de vida. A promotoria pública de Pouso Alto, em Minas, não era uma sinecura. Faltava-me, além do tempo, o ambiente. Entre o Rio e Pouso Alto a distância não é só de 10 horas ferroviárias; é a distância entre a literatura e a indústria pastoril. Não valeria a pena esperar por dias futuros?

Manuel conheceu o ribeirão Pouso Alto, cujos lambaris é tão grato pescar no cair das tardes. Por duas vezes, no verão, ali foi ver-me, e não sem certo espanto pelo real promotor que nunca pensara pudesse existir em mim. (Balbina tivera razão de dizer: "Seu doutor tem outro dentro!".) A vida continuava a afastar-me do campo literário, de que tantas vezes os escritores se queixam, mas que afinal é o unico meio onde encontramos excitação e estímulo para a produção de uma obra.

O meu ensaio, mesmo refundido, devia continuar na gaveta. Era uma coisa de nada em face da riqueza do tema. Não se tratando mais, e apenas, como em princípios de 1922, de contribuir para a divulgação de um grande poeta que o público até aquele ano ignorava, não me inquietei. A situação era outra para o "sapo cururu". Ele abandonara a vida reclusa de convalescente cauteloso; era de todas as polêmicas, de todos os inquéritos literários, ia aos bailes de terça-feira gorda, misturava-se à turba outrora "grosseira e fútil"; fazia viagens ao Norte do país não para cuspir sangue em Quixeramobim, mas para deliciar-se no Pará com o Cais de Ver-o-Peso e fartar-se de casco de muçuã; escrevia a sibilina epopéia do "Mangue"; "turbara, partira, abatera" o meu modelo, a personagem do meu livro, o meu enredo, a minha história; complicara a sua biografia e a sua obra com outros temas. Passara de alusões à feitiçaria ("Macumba do Pai Zusé") a episódios misteriosos ("Noturno da Parada Amorim", "Noturno da Rua da Lapa"), poemas que insinuam mal-estar, pavor, como vozes estranhas murmurando queixas e sarcasmos numa gruta escura. Difícil era acompanhá-lo em tudo isso quando o biógrafo, isolado numa promotoria do interior montanhês, se substituíra ao biografado e fora a seu turno "sem glória, sem fé", para a beira do perau profundo.

Os anos passaram. Não me arrependo de não ter publicado o livro que anunciei e por duas vezes escrevi. A terceira versão, que um dia será escrita, deverá aproveitar toda a volumosa correspondência que tenho de Manuel Bandeira. Cada carta (e são centenas) é toda uma tentação: a tentação das reminiscências, nas quais o espírito se compraz em viver de novo o que parecia morto.

O que aqui faço, entretanto, não é antecipar esse livro. Aqui, venho apenas contribuir com algumas linhas para a homenagem que os amigos do grande poeta lhe prestam. Não serei indiscreto dizendo que a idéia da homenagem veio a propósito dos 50 anos que Manuel Bandeira completou em abril passado? O "menino doente" também envelhece... Força é reconhecer que os seus anjos da guarda são tidos em boa conta no Paraíso, a começar talvez por aquele a quem ele dedicou este poema:

Quando minha irmã morreu
(Devia ter sido assim)
Um anjo moreno, violento e bom,
— brasileiro,

Veio ficar ao pé de mim.
O meu anjo da guarda sorriu
E voltou para junto do Senhor.

Ao fazer, em 1924, a crítica do livro *Poesias* (no qual Manuel Bandeira condensou toda a sua obra poética desde a adolescência até aquela data), Agripino Grieco escreveu em *O Jornal*: "Tanto quanto versátil de sentimentos, aparece-nos o Sr. Manuel Bandeira versátil de temas e processos poéticos", acrescentando: "O Sr. Bandeira faz de tudo, um pouco por diletantismo, um pouco por desdém de tudo". A não ser aquela nota do "desdém de tudo", que se ajusta a um certo ceticismo de Manuel Bandeira (principalmente o ceticismo da criação literária), o comentário de Agripino Grieco é o inverso da verdade humana e poética do autor do "Murmúrio d'água".

Não haveria, aliás, nas observações de Agripino Grieco nenhum perigo se elas não insinuassem a *nonchalance*, a ausência de paixão de quem faz obra "para distrair-se" (único sentido em que diletantismo pode ser pejorativo; pois de resto todo artista será um *diletante*, uma vez que se deleita com o trabalho de criação).

Mas o caso de Manuel Bandeira era exatamente o inverso de um amador, como estava implicitamente provado na primeira parte do próprio comentário, a parte que diz respeito à variedade de "temas e processos poéticos". Grieco aludia aos "rondós, baladilhas, rimancetes, madrigais", que se vêem em *A cinza das horas* e *Carnaval*, manifestação, dizia ainda o crítico, de "arcadismo literário", ao lado de poemas de essência moderna, uns de perversa ironia, outros de amarga tristeza, outros de saboroso lirismo quotidiano, poemas que atingiriam o máximo de expressão e de força na terceira parte das *Poesias, O ritmo dissoluto*. Ora, quem era capaz dessa "versatilidade" possuía uma técnica poderosa e dominava todos os instrumentos da construção lírica. Entretanto, apesar dos seus recursos formais, Bandeira apresentava, em 1924, um balanço de 109 poesias apenas, produto de quase 20 anos de trabalho. O que isso significava, portanto, era uma profunda consciência de artista. Era o contrário de um diletante, que não deixaria de utilizar a sua *facilidade*, o seu domínio da técnica, numa obra infinitamente mais abundante. Os diletantes não são sempre os que escrevem pouco.

A evolução da obra de Manuel Bandeira parece acompanhar a sua biografia; a variedade de temas, processos e expressões

poéticas correspondia, de certa maneira, à instabilidade da sua existência. Entre a manifestação da sua doença (1904) e a publicação, em 1917, de *A cinza das horas* (de que *Carnaval*, em 1919, é em boa parte contemporâneo), medeiam quase 15 anos de crises, melhoras, recaídas, mudanças constantes de clima e até de país. Teresópolis, Campanha, Petrópolis, Maranguape, Devoz-Platz — quantas transplantações, quanta incomodidade! Era preciso adaptar-se a cada meio; criar um centro de interesse na nova solidão; refazer os hábitos; e esperar, sempre! que o clima trouxesse o bem esquivo de um pouco de saúde. Era praticamente a invalidez, a que só a viagem à Suíça (1913) daria conserto. Com efeito, só depois da permanência no sanatório de Clavadel é que Bandeira, aos 30 anos, passou a convalescer. Nesse largo período de tempo, por que é que tão pouco escrevia quem era capaz de fazer obras-primas de graça e lirismo como o "Poemeto erótico", a "Inscrição", as "Cartas de meu avô"? A explicação está não só na moléstia como no seu absoluto desinteresse pelo valor mundano da produção literária, a sua nenhuma ambição de renome, o seu *voto de pobreza* na poesia. Não havia, pois, diletantismo, senão fervor. Na Suíça é que ele pensou, pela primeira vez, em publicar um livrinho, organizando então os "Poemetos melancólicos", cujos originais ficaram esquecidos numa gaveta de armário, quando do seu regresso ao Brasil (meados de 1914). Como tivesse de memória grande parte desses poemetos, aproveitou a matéria para *A cinza das horas*, três anos depois.

Parece-me extraordinário que, tendo sempre trabalhado muito pouco, Manuel Bandeira houvesse chegado, já nesse livro, à pureza de técnica e de expressão que testemunham tantos dos seus poemas. Entretanto, foi lenta a condensação da sua melhor riqueza poética. Destinando-se à arquitetura, nunca supôs que a vocação literária, manifestada no Colégio Pedro II, correspondesse a uma voz profunda.

Essa condensação não se fez sem os naturais estágios na influência deste ou daquele poeta, do Brasil ou de Portugal, a ponto de ele próprio, Manuel Bandeira, haver pensado durante um tempo em dar o nome de *Pastiches* a uma pequena parte das *Poesias*, parte que seria a introdução e na qual incluiria as peças, a seu ver secundárias, e aliás poucas, a que é estranho o seu lirismo. A rigor, não seriam senão os sonetos "A aranha", "D. Juan", "Mancha", "Paráfrase de Ronsard", "O súcubo", "A ceia", "Menipo" e "A morte de Pan", todos feitos à maneira castigada e enfática dos parnasianos.

Fácil seria provar quanto a tuberculose explica a poesia de Manuel Bandeira; mas não apenas a tuberculose como enfermidade e sim como conjunto de condições de vida a que ela o obrigou. As suas variações de tema e de processos, que puderam servir de base a um libelo acusatório, representam, como referi acima, as forçosas variações de saúde e de atmosfera psicológica. São a *carte routière* das suas peregrinações físicas e morais. Pela sensibilidade, no corpo prisioneiro, o poeta tomava parte no espetáculo proibido. Os jogos de arte, aparentemente diletantes, eram a medida de relação entre o seu drama pessoal e a impossível existência ativa. O célebre verso "Eu faço versos como quem morre" não era literatura. Durante muitos anos cada dia foi para ele a véspera do último. Cada poema era uma despedida. Território parnasiano, simbolista, clássico, romântico, etc., que importavam as etiquetas? As fronteiras entre os diversos territórios temáticos e processuais não o interessavam: ele viajava perto das nuvens. O importante, aliás, para todo aquele que vive a aventura da viagem artística, é chegar um dia a regiões desconhecidas e poder dar o seu nome a um território próprio.

Ele chegou a esse território: descobriu a ilha de Pasárgada.

As complexidades da poesia de Manuel Bandeira, tão marcadas em *Carnaval*, não cessaram de se acusar. Até então (1919) ele era, de um modo geral, um poeta "da amargura". Essa amargura confessava-se com pudor, mas confessava-se, mesmo no título dos seus poemas: "Desencanto", "Desalento", "Desesperança", "Renúncia", "A fina, a doce ferida...", "Carinho triste", "Quando perderes o gosto humilde da tristeza", "Madrigal melancólico", etc. Confessava-se diretamente, na primeira pessoa. Era um apelo à piedade:

> Fecha o meu livro se, por agora,
> Não tens motivo nenhum de pranto.

Mas, tendo atingido o máximo de angústia pessoal com a enfermidade, a perda iterativa dos entes mais caros e talvez outros dramas, sua desesperança assumiu uma forma violenta de falso cinismo, desenvolvendo assim o sarcasmo que já era patente em muitos dos seus versos. A partir desse tempo (que se pode fixar mais ou menos entre 1920 e 1922), ele realizará uma espécie de integração no natural. Sua poesia se enche do quotidiano, o quotidiano que às vezes é comovente, às vezes é ridículo. É quan-

do nos falará da sua "humanidade irônica de tísico". Todas as confissões de amargura passarão para a ordem indireta: ele as fará através das coisas, o córrego que chora como "a voz da noite", o balão que cai "nas águas puras do mar alto", a mata "como uma multidão em delírio coletivo", a aranhazinha que ele "tem vontade de beijar" na sua solidão, o murmúrio d'água anunciando "que a mocidade vai acabar". Essa incorporação à vida cósmica que o cercava era um esforço para a libertação daquela queixa, daquele "tormento obscuro e impressentido", seu *leitmotif*. A mocidade ia acabar; os sinos de Belém batiam bem-bem-bem; quantos momentos felizes poderiam cair do céu estrelado! Todo *O ritmo dissoluto* revela essa hesitação entre a alegria da matéria quotidiana então descoberta, e a grave obsessão antiga, do velho tormento interior.

Os poemas escritos depois dessa época, reunidos no livro *Libertinagem* (1930), representam a vitória, a predominância dessa descoberta. Seu sarcasmo, então, assumirá formas agressivas. Aquele que outrora murmurava

Vem, noite mansa...

fará declarações subversivas em altos gritos:

Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.

.....

Abaixo Amiel!

.....

... já perdi pai, mãe, irmãos

.....

É por isso que sinto como ninguém o ritmo do *jazz-band*.

Não quereria mais compor um "carnaval sem nenhuma alegria", conforme contara em 1919:

Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um Carnaval todo subjetivo:

Um Carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior...
Quando acabei, — a diferença que havia!

O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta mortacor
Da senilidade e da amargura...
— O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...

Dantes, uma terça-feira gorda (*Carnaval*, p. 77) fazia-o andar de dominó negro, de máscara negra, "por entre a turba, com solenidade", de mãos entrelaçadas com alguém cuja presença lhe dava "um lento, suave júbilo"

... que nos penetrava... Que nos penetrava como
uma espada de fogo...
Como a espada de fogo que apunhalava as santas
extáticas!

Após, não poderia mais dizer que

Nem a alegria estava ali, fora de nós.
A alegria estava em nós.
Era dentro de nós que estava a alegria.
— A profunda, a silenciosa alegria.
(*Carnaval*, p. 78)

Não, a alegria estava fora, sim, mas para ser absorvida como um prazer vicioso:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira
gorda

.....

A sereia sibila e o ganzá do *jazz-band* batuca:
Eu tomo alegria!

Mas por que, nessa terça-feira gorda, gritar "Abaixo Amiel!"? Seu apetite de vida se enquadrava no que o suíço escreveu a 2

de dezembro de 1851 no famoso diário: *"Vivre, c'est donc triompher sans cesse, c'est s'affirmer contre la destruction, contre la maladie, contre l'annulation et la dispersion de notre être physique et moral. Vivre, c'est donc vouloir sans relâche ou restaurer quotidiennement sa volonté"*. Apesar de todos os seus desesperos, Amiel deixou nessas linhas a essência de um dinamismo heróico, lição de vontade afirmadora. Aliás, aquele que "toma alegria" não estará confessando uma adesão da sua natureza a uma forma de ser que lhe é estranha? Não estará revelando a presença da irremediável angústia?

Menino "belo, áspero, intratável", como o seu "Caçto", deixou o quarto de doente e fez as mais surpreendentes viagens através do quotidiano. Enriqueceu-se de contatos, de experiências. Viagens em torno de si mesmo, mais longas que as de outrora, quando atravessava províncias inteiras para procurar um clima (Minas Gerais, Ceará), ou o próprio oceano, em demanda da Suíça. E da janela do seu quarto do morro do Curvelo, músicas houve que lhe foram mais caras que Debussy ou Schumann de antigamente, porque lhe trouxeram, com a respiração da cidade, "o sussurro sinfônico da vida civil". O silvo de um sagüim comprado "pela sua vizinha de baixo" resumia-lhe a saborosa vida popular, a vida popular em que ele não cessaria de fazer novas incursões com Irene, João Gostoso ou a cunhantã que chamava o ventilador de "a coisa que roda".

A obsessão de tomar alegria era uma forma do seu desespero. Era uma forma da sua irremediável solidão. Bastava parar um momento, entrar um instante em casa para que, da parede, a folha do calendário lhe lembrasse uma data: uma dessas datas que outrora ele festejava em família e agora só podia comemorar indo ao cemitério levar umas flores.

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero
E em verdade estou morto ali.

Por isso também dirá, na derradeira página de *Libertinagem* (p. 85), como desejaria o seu último poema:

Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes
mais límpidos,
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

A ilha de Pasárgada é um mundo maravilhoso, mas o céu é o mesmo da terra natal em noite de estrelas, quando as sombras da infância passam entre as nebulosas: Rosa que contava histórias, Totônio Rodrigues, Tomásia; o céu da Rua da União onde ele brincava de chicote-queimado.

Agora brinca também, mas de coisas proibidas:

... farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau de sebo
Tomarei banhos de mar!

De coisas proibidas, mas entendamo-nos: sempre inocentes. Nesse título, *Libertinagem*, com que Manuel Bandeira publicou os poemas escritos entre 1924 e 1930, estava a resposta a Agripino Grieco. Pois não se tratava, nunca se tratou de versatilidade, nem de diletantismo, mas de libertinagem: a libertinagem poética. Quando, como e com o que quisesse. O solitário tem direito a todos os vícios.

Se não fosse pouco o espaço, eu gostaria de me referir mais longamente aqui a um vício que foi dos seus primeiros anos: o vício do lirismo português. A influência de Eugênio de Castro (mais do que a de Antônio Nobre, quase nula, e na qual insistiram os críticos) foi manifesta em versos de *A cinza das horas* e do *Carnaval*. (Com Manuel Bandeira, pode-se falar abertamente

de influências. Ele não tem as susceptibilidades vaidosas de certos autores que procuram esconder as influências recebidas, e que, para despistar, referem-se com desdém aos mestres que ajudaram a formá-los.) Exemplo também da sua útil convivência de outrora com a poesia portuguesa é o soneto que dedicou a Camões, em quem

> ... brilhou sem jaça
> O amor da grande pátria portuguesa.

A sólida cultura filológica de Manuel Bandeira, com uma extensa leitura dos clássicos, levou-o a tomar posição, com autoridade e experiência, na questão da língua portuguesa no Brasil. Seria com certo exagero, porém, que ele escreveria:

> ... língua errada do povo,
> Língua certa do povo,
> Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil.

O poeta que com tanta paixão defende a "língua errada do povo" (que ele não escreve senão de raro em raro, e por *libertinagem*), ainda há poucos anos, no *Carnaval*, compunha o delicioso "Solau do desamado":

> Donzela, deixa tua aia,
> Tem pena do meu penar.
> Já das assomadas raia
> O clarão dilucular.
> O meu olhar se desmaia
> Transido de te buscar.
> Sai do teu ninho de alfaia
> — Céu puro de teu sonhar,
> Veste o quimão de cambraia,
> Mostra-te ao fulgor lunar.

Se aqui cito esses versos (todo o "Solau" é uma *réussite* admirável) é para mostrar com que naturalidade Bandeira se entregou sempre a todas as libertinagens.

Que pequenina obra, e que abundância de aspectos, de paixão, de vida, de movimentos, de sensibilidade!

A crítica tem nessa obra um material enorme para o estudo de muitas questões literárias. O fenômeno da *expressão,* por exemplo. A expressão poética de Manuel Bandeira consiste, às vezes, na simples transposição linear da imagem; outras, na narração num só plano; outras ainda, na condensação de um mistério, que independe, mesmo, da forma poemática para provocar o prazer de uma presença lírica indefinível. Basta abrir-se qualquer dos seus livros. Em que consiste, por exemplo, a poesia da "Balada de Santa Maria Egipcíaca". Não passa de um episódio de história religiosa, mas que deixa, ao final, a sensação daquela presença. A poesia está na estrutura do próprio episódio. Em certos casos ("Berimbau"), está no agrupamento natural de sons incantatórios, que formam uma atmosfera. Nem por isso se tem a impressão de que houve um trabalho de construção; como que as palavras se ajuntaram espontaneamente ali. Noutros casos ("Macumba de Pai Zusé"), o poema é uma anotação apenas; não tem desenvolvimento temático. Ainda noutros, anotando o ponto de partida do real e acrescentando-lhe a imagem, sem mais nada, Bandeira consegue infinitas ressonâncias de sentido, ressonâncias do mundo exterior e ressonâncias subjetivas:

> Andorinha lá fora está dizendo:
> "— Passei o dia à toa à toa!"
>
> Andorinha andorinha minha cantiga é mais triste!
> Passei a vida à toa à toa...

Não é o milagre da poesia? Mas é, acima de tudo, o milagre da poesia de Manuel Bandeira.

Milagre que se repete a cada passo na sua obra, tanto na parte anterior a 1919 como na ulterior, que podemos colocar sob o signo do *ritmo dissoluto.* (A expressão *ritmo dissoluto,* empregada por Manuel Bandeira no volume *Poesias,* para classificar a sua produção poética depois de 1919, anuncia já o título *Libertinagem.* Dissolução de regras, de fórmulas: libertinagem de matéria. Total: liberdade. A liberdade que é a primeira condição para a libertinagem.)

Milagre de transformar em poesia uma simples notícia de jornal! Será preciso crer que com o manipular das palavras e nada mais um poeta é capaz de emprestar magia ao *fait divers?*

Foi o que aconteceu com a narração do drama de João Gostoso, carregador de feira livre, etc., etc., que uma noite:

> ... chegou no bar Vinte de Novembro
> Bebeu
> Cantou
> Dançou
> Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e
> morreu afogado.

Onde está a poesia? Numa relação confidencial, relação entre a notícia e o próprio poeta que, conforme sabemos, não quer mais o "lirismo namorador" e sim

> O lirismo dos bêbedos
> O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
> O lirismo dos *clowns* de Shakespeare,

enfim o poeta que já nos falou da

> ... paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

A poesia de Manuel Bandeira é da raça desses suicidas: sem explicação. Compraz-se no registro hermético dos seus pudores, dos seus recalques pasargadianos, que ficarão para sempre envolvidos no mistério:

> Quem te chamara prima
> Arruinaria em mim o conceito
> De teogonias velhíssimas
> Todavia viscerais.
>
> Naquele inverno
> Tomaste banhos de mar
> Visitaste as igrejas
> (Como se temesses morrer sem conhecê-las
> [todas)
>
> Tiraste retratos enormes
> Telefonavas telefonavas...
>
> Hoje em verdade te digo
> Que não és prima só

Senão prima de prima
Prima-dona de prima
— Primeva.

Os trocadilhos são sinistros. Ela vem do fundo das eras, essa que não era prima, porém era primeva e punha em perigo, telefonando, telefonando, o conceito que o solitário tinha ainda, que resistência! de teogonias viscerais na sua natureza teimosa. E ah! com que delícia acompanhamos o vôo secreto de um olhar cúpido que segue Teresa ao entrar no banho (pois deve tratar-se de Teresa)! "Tomaste banhos de mar", e ei-la nua. Mas já o poeta não exclamará, como no *Alumbramento,* outrora:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

. . . . . .

— Eu vi-a nua... toda nua...

Nada dirá que recorde a sua atitude antiga, de menino doente que vinha surpreso ao mundo exterior. Agora, está em pleno banho de alegria, em plena voluptuosidade da matéria quotidiana. Não usará mais de linguagem exclamativa para contar uma excursão comovente e rara. Pelo contrário, tratará de esconder a sua descoberta sagrada, cobrindo-a de equívocos risonhos. Ao território da escapada chamará Pasárgada, e não será mais escapada, mas residência habitual: residência habitual no êxtase. Como Bentinho Jararaca, levará a arma à cara e matará alguma coisa, mas será o prosaico. Tudo será poesia. E como há no fundo do seu ser um impenitente apelo ao amor, é em vão que procurará rir-se de Teresa, dizendo que ela "tinha pernas estúpidas", ou que os olhos dela "eram muito mais velhos do que o resto do corpo". Pois da terceira vez em que ele vir Teresa, será a catástrofe:

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face
das águas.

Irá então pedir paciência a Nossa Senhora, mas bem longe, no saco de Marambaia:

Nossa Senhora me dê paciência
Para estes mares, para esta vida!
Me dê paciência pra que eu não caia
Pra que eu não pare nesta existência
Tão malcumprida tão mais comprida
Do que a restinga de Marambaia!...

E a Teresinha do Menino Jesus (santinha de doentes) pedirá outra vez alegria (que ele parecia já ter tomado tanto):

Me dá alegria! Me dá alegria!
Santa Teresa!...
Santa Teresa, não, Teresinha...
Teresinha do Menino Jesus.

Paciência ou alegria? Paciência não será alegria? Ah! para que foi ele gritar "Abaixo Amiel!"? É do suíço ainda esta nota: *"Le bonheur, c'est d'être consolé; le courage, c'est d'être résigné"*.

Na solidão da ilha de Pasárgada, que bom aceitar tudo que a vida oferece! É lá que os camelôs são abençoados. É lá que todas as coisas, por serem poéticas,

... dão aos homens que passam preocupados ou
tristes uma lição de infância.

Nessa ilha (Manuel Bandeira Land), território por ele descoberto, por ele incorporado ao *"piteux lustucru d'une enfant pauvre"*, ele é que é o rei. Por isso, ali faz de tudo — tudo, inclusive o que no Sanatório de Clavadel os médicos lhe proibiram para sempre, ginástica, banho de mar. Em Pasárgada, somente em Pasárgada, ele iria encontrar a felicidade, satisfazendo aspirações violentamente recalcadas:

... em Pasárgada tem tudo,
É outra civilização.

Mundo maravilhoso no qual haviam de ficar esquecidos os jogos poéticos de antigamente, quando as horas eram longas e a melancolia vinha de manso insinuar a febre.

Agora, na sua carne e no seu espírito, a poesia *é uma coisa só*. Poderá, desde então, dizer todas as palavras. Tudo que toquem as suas "mãos dissolutas" será poesia. O rei proclamou a tirania do mistério poético.

Haia, 10 de agosto de 1936.
136, van der Aastraat.

In *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1936. (Repr. in Couto, Ribeiro, *Dois Retratos de Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, São José, 1960.)

Viagem a Pasárgada

Homero Senna

Ao completar, no dia 19 de abril de 1946, 60 anos de idade, recebeu Manuel Bandeira uma das maiores homenagens que no Brasil têm sido tributadas em vida a um escritor. Nos suplementos de todos os grandes jornais cariocas vários críticos e ensaístas ocuparam-se de sua obra. A essas homenagens associou-se a Academia, de que Bandeira faz parte desde 1940, quando foi eleito na vaga de Luís Guimarães Filho, tendo assim as comemorações do seu aniversário revestido, naquele ano, o caráter de uma consagração. E afinal nada mais justo, pois Bandeira é de fato a maior figura da poesia brasileira atual.

Pernambucano de nascimento, veio menino para o Rio, tendo estado depois em São Paulo, como aluno da Escola Politécnica, quando adoeceu e foi obrigado a abandonar os estudos.

Enfermo, entre a vida e a morte (num tempo em que não havia ainda estreptomicina), iniciou sua peregrinação pelas estações de cura, em busca de ares que lhe purificassem os pulmões. Esteve então em Campanha, no Sul de Minas (onde, num ingênuo jornalzinho de quatro páginas, foram publicados seus primeiros versos), em Teresópolis, em Quixeramobim, no interior do Ceará, e por fim em Clavadel, na Suíça, lugar também procurado anos

antes, e pelo mesmo motivo, por Antônio Nobre, e onde Bandeira iria conhecer Éluard, que se tornaria depois um grande nome da poesia francesa.

Sobrevindo a Guerra de 14, voltou para o Brasil, passando a residir então outra vez com a família nesta capital, de onde pouco tem saído. Aqui morou em vários lugares: no Leme, onde o foi conhecer Ribeiro Couto (ver *De menino doente a rei de Pasárgada*); no Curvelo, onde habitava "um magnífico rés-do-chão acavalado sobre três pisos de morro abaixo"; na Lapa (Lapa do Desterro), num beco que depois cantou num dístico "cheio de elipses mentais" ("Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? — O que eu vejo é o beco"); no Flamengo, num edifício de extensas galerias e muitos elevadores, e por último num apartamento na Esplanada, escolhido a propósito, a dois passos da Faculdade Nacional de Filosofia, de que é professor, e da Academia, a cujas sessões não falta.

Literariamente, tendo começado simbolista, com a publicação, em 1917, de *A cinza das horas*, não demorou a emprestar todo o seu apoio ao movimento modernista irrompido em São Paulo por volta de 1920 e do qual resultou a famosa Semana de Arte Moderna. Aliás, muito antes de se falar aqui nestas coisas, já Bandeira, em seus versos, praticava certas liberdades que se tornariam postulados da nova corrente, razão por que é chamado o "São João Batista do Modernismo". Sua profissão de fé modernista está feita num excelente poema em que se confessa definitivamente saturado "do lirismo comedido, do lirismo bem comportado", e declara não querer mais saber "do lirismo que não é libertação". Nascesse, de resto, em qualquer outro tempo, sob o signo de não importa que escola literária, e haveria de ser o mesmo grande poeta, pois a poesia é nele uma força irreprimível.

Espírito jovial, apesar de tudo o que a vida lhe tem feito sofrer ("tenho todos os motivos menos um de ser triste"), gosta Bandeira às vezes de brincar com a poesia, em jogos onomásticos e versos de circunstância (ver *Mafuá do malungo*) ou mesmo em poemas que inclui depois em suas *Poesias completas*. Isto lhe tem valido muitas incompreensões, que de modo algum o afetam ("aliás ataques puramente literários nunca me envenenaram"), mas das quais certa ocasião se defendeu, escrevendo o seguinte, que é sempre oportuno citar: "Muita gente pensa que o poeta é como aquele trapezista do conto de Kafka, um homem diferente dos outros, um sujeito que vive nas nuvens e almoça e janta sublime. Essa gente não admite que o poeta brinque. Daí a in-

compreensão com que lêem certos poemas em que o poeta não faz mais do que voltar a certos *moods* da infância"[1].

Poetando Calamitosamente

Foi, aliás, com um retorno à infância do poeta que se iniciou esta entrevista:

— O mais antigo sinal de interesse pela poesia em minha vida data dos nove anos, em Recife. Lembro-me de, em casa de meu avô materno, o Dr. Antônio José da Costa Ribeiro, procurar o *Jornal do Recife* para ler a poesia que diariamente a folha publicava na primeira página. E me recordo até hoje de dois nomes que freqüentemente apareciam assinando esses versos — Áurea Pires e Henrique Soído. Mas comecei a fazer versos no Rio, para onde vim em 1896. Tinha, pois, dez anos. Quadrinhas satíricas, comentando os namoros de meus tios maternos. Não me recordo dos primeiros versos "sérios" que fiz. Lembro-me que, impressionado por um retrato de Chateaubriand, cujos *Mártires* admirava grandemente, cometi um soneto em alexandrinos, onde havia este verso incrível: "Da que altívolo engenho anima mente altiva". Verso que no entanto me é caro até hoje, porque me traz à memória afetiva toda aquela quadra da adolescência em que andei me iniciando nos gongóricos portugueses (na falta de Gôngora, que eu não conhecia, valia-me de Filinto Elísio, responsável por aquele meu verso). No Pedro II, onde fazia o meu curso de bacharel em Ciências e Letras, poetei calamitosamente, sustentei um duelo sonetístico com o Lucilo Bueno, colaborei num jornalzinho colegial editado por ele, mas a minha estréia na grande imprensa foi no *Correio da Manhã*. A folha de Edmundo Bittencourt costumava publicar na primeira página um soneto envolvido em cercadura *art nouveau*. A minha maior ambição naquele tempo era ver um

[1] Para epígrafe do seu *Mafuá do malungo*, Bandeira confessou, certa vez, que gostaria de ter tomado as palavras de Alfonso Reyes, extraídas do curto prefácio que escreveu para o volume *Cortesia* (também versos de circunstância), aparecido simultaneamente com o seu, e no qual o escritor mexicano lamenta que se tenha perdido o bom costume de tomar a sério — "o mejor en broma" — os versos sociais, de álbuns de cortesia, observando então: "Desde ahora te digo que quien sólo canta en dó de pecho no saber cantar; que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadeira vida de la poesia y de las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas".

soneto meu na primeira página do *Correio da Manhã*. Manipulei laboriosamente um soneto em alexandrinos, tremendamente sensual, e mandei-o ao Antônio Sales, que era redator influente no jornal. Todos os dias comprava o *Correio* com o coração palpitante de emoção. Quinze dias se passaram e nada de soneto. Murchei, e deixei de comprar o jornal. Um belo dia lá estava o soneto, na primeira página, com a cercadura *art noveau*. Antônio Sales nunca soube que deu essa esplêndida alegria a um rapazola de dezesseis anos. Alegria toda pessoal, privadíssima — observa — porque não ousei falar dela em casa e o soneto estava assinado com pseudônimo[2].

Estudante em São Paulo

Faz uma pausa, mas logo prossegue:

— Terminado o meu curso do Pedro II, fui para São Paulo estudar arquitetura na Escola Politécnica daquela cidade. Durante o ano e meio que lá estive só me lembro de ter feito uma poesia, ainda um soneto. Não me julgava destinado à poesia, tomava a minha veia versificadora como uma simples habilidade. O que eu

[2] Em 1946, em entrevista a Edmundo Lys, Bandeira voltaria a aludir a esse soneto, revelando não só o pseudônimo "impossível" com que o assinou — C. Creberquia, — mas também o texto dos 14 alexandrinos laboriosamente manipulados:

Nasceste para o beijo e os êxtases divinos
Do amor, e és para o amor a heroína ideal.
Trazes disso estampado o vívido sinal
Na rubra tumidez dos lábios purpurinos.

Seios duros, em pé, lácteos e pequeninos,
Larga boca sensual, largas ancas sensuais,
E em tudo essa volúpia e essa intuição do mal
Que há nos teus olhos, flor de aromas assassinos!

Ah, percorrer-te o corpo, a boca e os lábios cheios
De beijos a cair numa alegre sonata
— Beijos da boca aos pés, nas pernas e nos seios:

Enrubescer teu corpo ao férvido calor
Dos meus beijos de fogo a cobrir-te em cascata
— Ai meus sonhos de amor! ai meus sonhos de amor!

(*Andorinha, andorinha*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1966, p. 42.)

queria era ser arquiteto e não só me matriculei na Politécnica como no Liceu de Artes e Ofícios. Neste desenhava a mão livre e fazia aquarelas, porque eu desejava ser um arquiteto como Viollet-le-Duc, um arquiteto que soubesse desenhar, um arquiteto como são hoje Lúcio Costa, Carlos e Alcides Rocha Miranda. Tinha aspirações excessivas — continua —, construir casas, remodelar cidades, encher o Rio ou o Recife de edifícios bonitos como Ramos de Azevedo fizera em São Paulo... Tudo isso foi por água abaixo com a doença que me prostrou aos 18 anos. Interrompi para sempre os estudos, andei pelo interior verificando a verdade daquele paradoxo do João da Ega: "Não há nada mais reles do que um bom clima". Então, na maior desesperança, a poesia voltou como um anjo e sentou-se ao pé de mim. Imobilizado largos anos numa *chaise-longue*, consolava-me daquela forçada inação escrevendo versos, que não passavam de um desabafo das minhas tristezas. Não pensava em publicá-los em livro; só o fiz em 1917 e a epígrafe que pus ao meu primeiro volume de poesia — *A cinza das horas*, é bem significativa[3]. Eram três versos de uma canção de Maeterlinck:

Mon âme en est triste à la fin
Elle est triste enfin d'être lasse
Elle est lasse enfin d'être en vain.

[3] Numa ampla "Reportagem com Manuel Bandeira", em quatro partes, publicada n'*O Jornal*, do Rio, de 19 e 26 de setembro, 3 e 10 de outubro de 1948, mais tarde transcrita na revista *Província de São Pedro*, n.º 13, e atualmente incluída na edição Aguilar, com o título de "Reportagem Literária", observa Paulo Mendes Campos: "Sabe-se que o primeiro livro do poeta teria sido os *Poemetos melancólicos*: os senhores França Amado & Companhia, editores de Coimbra, não responderam à carta em que Manuel Bandeira propunha o livro. O poeta estava em Clavadel, na Suíça, e com a Guerra de 1914, deixou no sanatório o manuscrito dos *Poemetos melancólicos*, não tendo, mais tarde, conseguido refazê-lo inteiramente". Já Francisco de Assis Barbosa, na excelente notícia biográfica do poeta — "Milagre de uma vida", que escreveu especialmente para a edição Aguilar, assim se refere a esse frustrado primeiro livro de Bandeira: "Foi em Clavadel que Manuel Bandeira começou a preocupar-se em publicar um livro reunindo as suas produções poéticas. *Poemetos melancólicos* foi o título escolhido. Separou três poemas — a "Epígrafe" (aquela d'*A cinza das horas*), "Soneto a Camões" e "Paisagem noturna" — e escreveu a Eugênio de Castro, que conhecia apenas de leitura e era dentre os portugueses um dos poetas da sua predileção, despachando a carta para Lisboa aos cuidados dos editores França Amado & Cia. e ficou ingenuamente (expressão dele próprio) esperando pela resposta". Esta não veio jamais.

E continuando:

— Foi precisamente para me dar a ilusão de "não existir em vão" que comecei a publicar meus versos. O livrinho, impresso nas oficinas do *Jornal do Comércio*, recebeu palavras animadoras de João Ribeiro, Castro Menezes, Ribeiro Couto, Américo Facó, José Oiticica, Flexa Ribeiro e outros. Não morri, com surpresa dos médicos e de mim próprio, e atrás do primeiro livro vieram outros. Quando dei por mim estava, sem querer, encarreirado na literatura...

— Quais os autores nacionais e estrangeiros que maior influência exerceram em sua formação intelectual?

— Minhas maiores influências talvez tenham sido Camões, Antônio Nobre e Guillaume Apollinaire[4].

A seguir, procuro fazer uma frase de efeito, e indago do poeta quando sentiu ele que seu destino era a Poesia, que esta o acompanharia como uma sombra pelo resto da vida.

Mas o cantor de *Carnaval* negaceia:

— Jamais senti que meu destino fosse a Poesia, sobretudo assim com esse P maiúsculo que pressinto na sua pergunta. Creio que se fui poeta em alguns momentos, só o fui por incidente patológico ou passional.

[4] Na reportagem acima citada, refere Paulo Mendes Campos que, tendo indagado de Bandeira quais os poetas preferidos no tempo d'*A cinza das horas*, obteve a seguinte resposta: "— Camões, preferido de sempre e até hoje na língua portuguesa, Antônio Nobre, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, Musset, Sully Prudhomme, Herédia, Maeterlinck... Mas há que assinalar como influência a música e os textos de Schubert, tanto que quase pus como epígrafe do livro a frase inicial do *lied Der Leirmann*". A esses, Bandeira, mais adiante, acrescentaria Eugênio de Castro, outro preferido do tempo d'*A cinza das horas* que se esquecera de mencionar. E ainda sobre influências, confidenciou ele a Paulo Mendes Campos: "As rimas toantes não me foram sugeridas pela poesia espanhola, que eu desconhecia então (1917), mas por Charles de Guérin, que li muito por volta de 1907. Um dos grandes preferidos do tempo do *Carnaval*: Lenau. E mais Apollinaire. Na música: Schumann". No *Itinerário de Pasárgada*, observaria o poeta: "Às influências assinaladas anteriormente há que acrescentar essa da atmosfera de Petrópolis. Dos 24 poemas que perfazem *O ritmo dissoluto*, oito foram escritos na Mosela. Mas a ação de Petrópolis só se exerce quando estou lá, ação lenitiva, que atuando sobre a minha sensibilidade, logo me comunica aos versos um manso ritmo de aceitação" (pp. 71-2).

— E sempre foi bem tratado pela crítica?

Bandeira sorri, pensa um pouco e responde:

— Nem sempre... Quando publiquei, por exemplo, o meu segundo livro — *Carnaval* — o crítico de uma revista importante, a *Revista do Brasil*, na fase dirigida por Monteiro Lobato, limitou-se a transcrever o primeiro verso da coleção, o qual não passava de um grito de evasão de um doente recluso e perfeitamente abstêmio: "Quero beber, cantar asneiras", acrescentando apenas esse comentário ferino: "O Sr. Manuel Bandeira conseguiu plenamente o que queria"[5]. O remoque não me doeu nem me faz mossa. Ao contrário, até achei graça nele, porque de fato estava engraçado. Tive para reconfortar-me, além de alguns juízos honrosíssimos, a simpatia e o apreço dos rapazes que poucos anos depois iniciavam o movimento de renovação literária conhecido em nossas letras pelo nome de modernismo. A simpatia acordada nesses rapazes me abriu os olhos, mostrando-me que na expressão genuína de minhas tristes experiências eu podia levar a outros uma mensagem de fraternidade humana. Desde então senti que podia ficar em paz com o meu destino, já que passara aquele cansaço de existir em vão, o mais pungente dos cansaços.

— E a arquitetura?

— Ficou no tinteiro. Desforrei-me, porém, de minhas arquiteturas malogradas reconstruindo uma cidade da Pérsia antiga — Pasárgada. Quando traduzia o meu Xenofonte, na classe de grego do Pedro II, li umas linhas sobre uma cidade fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões, e a minha imaginação de adolescente começou a trabalhar sobre isso, criando um refúgio de delícias, um símbolo de evasão da "vida besta". Mais de 20 anos depois, na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de profundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo que eu não fizera na vida por motivo da minha doença, saiu-me do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me embora pra Pasárgada!" Senti que era a primeira célula de

[5] Por curiosidade, procuramos localizar, na *Revista do Brasil*, esse comentário crítico. Mas nossa busca — realizada na excelente coleção de Plínio Doyle — resultou infrutífera. Aliás, no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira atribui essa crítica a "certa revista", sem revelar qual seja, e transcreve outro comentário, mais extenso e igualmente ferino, que lhe fez, este sim, a *Revista do Brasil*. (*Op. cit.*, p. 55.)

um poema. Tentei fazê-lo mas fracassei. Tempos depois, nova crise de desalento, desabafado no mesmo grito. Mas desta vez o poema saltou como por encanto.

— Acha que teria dado um bom arquiteto?

— Acho que sim, pelo menos do ponto de vista funcional.

— Mas pode-se dizer que tivesse vocação para essa profissão?

— Não creio que a arquitetura fosse a minha vocação. Em rigor, não sinto, nunca senti vocação para coisa nenhuma, o que considero uma infelicidade.

Há Duas Espécies de Poesia

Mário de Andrade chamou certa vez Manuel Bandeira de "São João Batista do Modernismo". O apelido pegou, e até o Sr. Henrique Perdigão o cita, ao tratar, no seu *Dicionário universal de literatura,* do poeta pernambucano. Assim, a pergunta que tinha engatilhada talvez fosse desnecessária, ou ingênua. Era evidente que Bandeira não poderia falar mal do movimento modernista. Mesmo assim, arrisquei:

— A reação modernista foi útil ou perniciosa à literatura nacional? Acha que o movimento foi bem orientado?

— A reação modernista para nós foi utilíssima — retrucou prontamente. — Deu-nos o verso livre e maior liberdade de inspiração e expressão tanto na poesia como na prosa. As orientações foram muitas e em alguns pontos contraditórias: a que me parecia melhor era a que procurava conciliar as duas forças em eterno conflito na vida — tradição e renovação.

Sempre desejei saber se Manuel Bandeira tinha tomado parte ativa no modernismo, ou se limitara a ficar de longe, no "sereno", embora emprestando ao movimento o prestígio do seu nome. Pergunto-lhe, por isso, se foi a São Paulo por ocasião da famosa Semana de Arte Moderna.

— Não fui, não — responde-me com sua fala simpática de pernambucano.

E, como que adivinhando meu pensamento, acrescenta:

— Mas nem por isso deixei de apoiar sempre o movimento. Ronald de Carvalho leu, aliás, nessa época, numa das sessões do Teatro Municipal, o meu poema "Os sapos" que, por ser uma

sátira contra os maus parnasianos, vinha a propósito, mas foi terrivelmente vaiado pela assistência[6].

— Acha que a poesia se tornará cada vez mais livre, ou a tendência será para voltarmos aos moldes antigos?

A resposta vem pronta:

— É preciso distinguir duas espécies de Poesia: a subjetiva e a de ação social. A meu ver a primeira se tornará cada vez mais livre, ao passo que a segunda, tendo de exprimir o sentimento coletivo de uma maneira clara, ao alcance de todos, deve ser, na sua forma, tradicional, mnemônica e, portanto, de versos medidos e rimados. O que não quer dizer que a outra não possa ser feita, também, com métrica e rima... A alguém que se admirou de eu gostar, em poesia, das formas fixas, já uma vez respondi: gosto das formas fixas porque elas são padrões estróficos de raro equilíbrio, vivazes, mnemônicos; porque satisfazem o meu gosto de ordem, de disciplina. Ligou-se a elas, injustamente a meu ver, um certo *parti-pris* antiparnasiano. Ora, nas mãos de um grande poeta nunca elas foram exibição de virtuosismo. Basta dizer que quase toda a obra de Villon é de baladas.

O estilo de Manuel Bandeira sempre me pareceu o melhor possível. Seus versos e sua prosa têm uma elasticidade, uma graça e uma justeza de palavras que só o perfeito domínio do idioma dá ao escritor. E como a questão do "escrever mal", ou pelo menos do escrever espontaneamente e sem excessivos cuidados de forma vem sendo agora outra vez discutida com insistência, julguei oportuno saber se ele é partidário, em literatura, do *estilista*, ou se acha que isso de escrever mal não tem importância.

A propósito, diz-me:

— Acho que escrever bem tem a maior importância e todo escritor que se preze tem o dever de procurar fazê-lo. Tudo está em saber o que é escrever bem... Já não ouvi dizer que Gilberto Freyre e José Lins do Rego escrevem mal? Não digo que escrevam sempre bem, mas isso... Renan era para os homens de 1900

[6] Em suas memórias, confidenciou o poeta: "Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda da Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista" (*Itinerário de Pasárgada*, p. 67).

o estilista nº 1: pois leia as observações do *Journal*, de Gide, a respeito da linguagem de Renan...[7]

Nada de Preconceitos: nem Acadêmicos, nem Antiacadêmicos

— Por que motivo resolveu entrar para a Academia?

— Entrei para a Academia porque fui chamado por excelentes amigos que já eram de lá (Ribeiro Couto, Múcio Leão, Cassiano Ricardo, Alceu Amoroso Lima, Olegário Mariano, Levi Carneiro); porque vi na minha possível entrada oportunidade de conviver mais assiduamente com mestres admiráveis como Roquete Pinto, Haunay, Oliveira Vianna, Rodolpho Garcia, Aloysio de Castro, Clementino Fraga; porque, se não tenho preconceitos acadêmicos, também não os tenho antiacadêmicos.

— E acha que a Academia vem cumprindo a finalidade para que foi criada?

— A Academia tem por fim, segundo os estatutos de 1897, "a cultura da língua e da literatura". Creio que o tem cumprido, não só pela atividade de seus membros, como pelos prêmios distribuídos e pelas numerosas reedições de obras importantes esgotadas e primeiras impressões de outras que ainda estavam inéditas, como por exemplo a *Prosopopéia,* de Bento Teixeira, as *Obras* de Gregório de Matos, *O peregrino da América,* as *Cartas* de Nóbrega e Anchieta, o *Tácito português,* de Francisco Manuel de Melo, o *Florilégio* de Varnhagen, etc.

— Devem os escritores novos procurar a Academia?

— Não vejo razão para que não o façam, uma vez que ela já tem premiado tantos livros de espírito e técnica de vanguarda.

[7] As observações de Gide são de 27 de junho de 1932 e acham-se à p. 1.134 da edição NRF (Bibliothèque de la Pleiade). Ainda sobre o problema do estilo, no *Itinerário de Pasárgada* lê-se o seguinte: "Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectivo ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores" (p. 43). É, ampliado, o conceito de Swift, citado por Gilberto Amado e segundo o qual só há uma definição para estilo: "A palavra exata no lugar devido". A propósito, aliás, observa Mark Twain: "A diferença entre a palavra *certa* e a palavra *quase certa* é a diferença que existe entre um relâmpago e um vaga-lume" (*apud* Gilberto Amado, "O enigma de Capitu", in *Jornal do Brasil* de 6 abr., 68).

O telefone toca lá dentro e a conversa se interrompe por uns instantes. O repórter se levanta, olha os livros nas estantes — há livros por todo canto, no apartamento de Manuel Bandeira — e estava admirando a linda cabeça de Gonçalves Dias que Portinari pintou para a edição das *Obras completas* do poeta maranhense que o autor das *Crônicas da província do Brasil* preparou para a Companhia Editora Nacional, quando o entrevistado voltou. Mas já aí a palestra muda de rumo e de tom.

Professor da Faculdade Nacional de Filosofia, onde ensina Literatura hispano-americana, seria interessante apurar se o poeta gosta de lecionar.

— Gosto — responde-me ele — mas detesto as outras atividades de professor; julgar provas, examinar, assistir às sessões da Congregação, etc.

— De um modo geral, interessam-se os alunos pela matéria?

— Ainda não pude descobrir se as minhas aulas ou a matéria de minhas aulas interessam aos alunos. Às vezes parece que sim; falo, por exemplo, numa aula, da vida de Rubén Darío: prometo na lição seguinte analisar a obra do poeta, certo de que a turma, que vi muito atenta às minhas palavras, comparecerá inteira; fico desapontado quando verifico que muitos alunos não estão presentes.

— É verdade que é grande apreciador de música?

— A música não é para mim um simples passatempo: é uma necessidade. Privado dela me sinto infeliz de todo[8].

— E quais são os seus compositores prediletos?

— Creio que são Bach, Haydn e Mozart. Mas sinto grande interesse, sobretudo interesse intelectual, pelos modernos, entre os quais um dos meus prediletos é Prokofief. Dos nossos compositores prefiro os modernos: Villa, Mignone, Camargo Guarnieri, Gnattali, Luís Cosme. Tenho, como você está vendo, radiovitrola. Não sou entendido, mas já li um livro inteiro para ficar conhecendo a estrutura da forma sonata. Houve tempo em que andei arranhando o violão, no qual cheguei a tocar, ainda que mal, o *Rondó*, de Aguado e — não se ria... — uma *bourrée* de Bach. Há uns 40 anos, com grandes dificuldades, tirei por música ao piano e decorei meia dúzia de peças, algumas das quais ainda

[8] "Na verdade, faço versos porque não sei fazer música" — confessou o poeta no *Itinerário de Pasárgada* (p. 43).

hoje toco — os prelúdios 4 e 20 de Chopin, o "Aveu" do *Carnaval* de Schumann e uma pecinha de MacDowell.

E numa observação à parte:

— O violão, aliás, tem-me sido útil, pois nele é que tiro a melodia das músicas para as quais me pedem versos. Foi assim, por exemplo, que escrevi as palavras de *Azulão* de Jaime Ovalle.

— Tem roda certa de amigos para o papo?

— Não. Quando quero bater um bom papo vou jantar com o Rodrigo (Rodrigo M. F. de Andrade).

— Quais são os seus poetas preferidos?

— Já uma vez outro repórter me fez essa pergunta, a que por sinal é muito fácil responder. No Brasil, o poeta com quem sinto maiores afinidades é Carlos Drummond de Andrade. O poeta francês meu preferido é Villon. Português, Camões. Italiano, Dante. Nos outros países não tenho nenhuma predileção marcada: gosto igualmente de muitos. Assim, na Espanha os poetas do *Siglo de Oro,* no romantismo Bécquer, entre os modernos Jorge Guillén, Antônio Machado, Juan Ramón Jimenez, Lorca, Alberti e outros. Na Inglaterra, entre os românticos Keats, entre os modernos talvez Yeats. Entre os hispano-americanos Ruiz de Alarcón, Inés de la Cruz, Dario, Herrera y Reissig, os cubanos Nicolas Guillén, Florit, Ballagas, o equatoriano Jorge Carrera Andrade, os mexicanos Lopez Velarde, Carlos Pellicer, o colombiano Porfírio Barba Jacob, o argentino José Hernandez... Dezenas de outros, mas nenhuma predileção especial.

É sempre curioso apurar como escreve um poeta os seus poemas. Ou em outras palavras, de que modo lhe *acontecem* os poemas. Tratando-se, então, de Manuel Bandeira, essa questão aumenta ainda de importância, por ser ele hoje, segundo voz unânime, o maior poeta vivo do Brasil. Faço a pergunta e Bandeira responde-me prontamente:

— Acontecem-me os poemas inesperadamente e às vezes mesmo fulminantemente[9]. De tal modo que a minha impressão

[9] A Paulo Mendes Campos, revelou Bandeira que o soneto "Renúncia" que fecha *A cinza das horas* e é, cronologicamente, o seu primeiro poema, dentre os incluídos nesse livro, foi feito numa crise da doença, com 40 graus de febre, num estado de subdelírio noturno. Tendo, aliás, em carta a Mário de Andrade, aludido a esses estados de transe em que às vezes lhe *acontecem* os poemas, o escritor paulista estranhou que uma pessoa com 40 graus de febre, "vômitos, suores frios, escarros de sangue", fosse se lembrar de escrever um poema, "fazer arte que tem catorze ver-

a posteriori é que não fiz o poema: ele é que se faz em mim. Mesmo o que parece mais composto. Assim, "A última canção do beco". Repare que são sete estrofes, cada estrofe de sete versos, cada verso de sete sílabas. Não houve em mim intenção de fazer assim e só dei conta disso dias depois de escrito o poema[10].

De fato, abrindo o volume das suas *Poesias escolhidas* (edição Pongetti), que o poeta acabara de me oferecer por causa do

sos, rimas em lugares certos, tantas sílabas pra cada verso". E Bandeira observa, em nota à carta do amigo: "Tive de explicar a Mário que 'não me lembrei' de escrever o soneto, não quis escrever coisa nenhuma: o soneto é que se organizou em mim na excitação do subdelírio. O fato de ser um poema 'que tem catorze versos, rimas em lugares certos, tantas sílabas pra cada verso', não tem, pelo menos para mim, a mínima importância" (*Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, Rio, Organização Simões Editora, 1958). "Palinódia" — confessou também o poeta a Paulo Mendes Campos — "é a tentativa frustrada de reconstituir um poema feito em sonho. Ao despertar, só me lembrava dos quatro últimos versos: "... não és prima só/ Senão prima de prima/ Prima-dona de prima/ Primeva". Muito curiosa, igualmente, é a gênese do soneto "O lutador": "Ouvi um dia de minha prima Maria do Carmo do Cristo Rei, monja carmelita, a narrativa de viagem que lhe fizeram umas irmãs peruanas, de volta de uma peregrinação a Ávila, onde viram as relíquias da reformadora do Carmelo. Naturalmente falaram com unção do coração transverberado da grande santa. A palavra 'transverberado' impressionou-me fundamente. Passei o resto do dia pensando nela, mas sem nenhuma idéia de poema. No dia seguinte de manhã acordo com o soneto pronto na cabeça, com título e tudo" (*Itinerário de Pasárgada*, p. 124).

[10] Nas suas memórias, conta-nos Bandeira como o fato se passou: "A última canção do beco" é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuição. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para ir dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia... "A última canção do beco" nasceu num momento destes, só que o jantar não era de cerimônia. Na véspera de me mudar da Rua Morais e Vale, às seis e tanto da tarde, tinha eu acabado de arrumar os meus troços e caíra exausto na cama. Exausto da arrumação e um pouco também da emoção de deixar aquele ambiente, onde vivera nove anos. De repente a emoção se ritmou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com os versos surdindo na cabeça, desci à rua, no beco das Carmelitas me lembrei de Raul de Leoni, e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquecê-los, tomei um bonde, saquei do bolso um pedaço de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas numa estenografia improvisada, senão quando lá se quebrou a ponta do lápis, os versos não paravam... Chegando ao meu destino, pedi um lápis e escrevi o que ainda guardava de cor... De volta a casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, em sete estrofes de sete versos de sete sílabas (*Itinerário de Pasárgada*, pp. 115-116).

poema *hors texte* "Infância", que eu desconhecia, posso verificar a coincidência a que se refere. Eis o poema:

Beco que cantei num dístico
Cheio de elipses mentais,
Beco das minhas tristezas,
Das minhas perplexidades
(Mas também dos meus amores
Dos meus beijos, dos meus sonhos),
Adeus para nunca mais!

Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!

Beco de sarças de fogo,
De paixões sem amanhãs,
Quanta luz mediterrânea
No esplendor da adolescência
Não recolheu nestas pedras
O orvalho das madrugadas,
A pureza das manhãs

Beco das minhas tristezas,
Não me envergonhei de ti!
Foste rua de mulheres?
Todas são filhas de Deus!
Dantes foram carmelitas...
E eras só de pobres quando,
Pobre, vim morar aqui.

Lapa — Lapa do Desterro —,
Lapa que tanto pecais!
(Mas quando bate seis horas,
Na primeira voz dos sinos,
Como na voz que anunciava
A conceição de Maria,
Que graças angelicais!)

Nossa Senhora do Carmo,
De lá de cima do altar,
Pede esmolas para os pobres,
— Para mulheres tão tristes,
Para mulheres tão negras,
Que vêm nas portas do templo
De noite se agasalhar.

Beco que nasceste à sombra
De paredes conventuais,
És como a vida, que é santa
Pesar de todas as quedas.
Por isso te amei constante,
E canto para dizer-te
Adeus para nunca mais!

Os "Pardais Novos"

— É verdade que recebe muitos originais para ler e dar opinião?

— Ai de mim! Vivo recebendo manuscritos. Que me consultem sobre poesia, ainda vá lá! Mas sobre romances e contos?... Aos portadores desses gêneros vou logo dizendo: por que não procuram o Graciliano, o Zé Lins, o Otávio de Faria? Imagine que uma manhã fui despertado às sete horas pelo tilintar do telefone. Era um incipiente poeta desconhecido que, sem mais preâmbulo, me desfechou esta: "— O senhor pode ouvir um pardal novo?" Respondi que era cedo demais para ouvir pardais novos. Desde então chamo esses poetinhas "pardais novos". Às vezes nem novos são. O tal do telefone já tinha 35 anos! Aliás essas consultas me deixam perplexo. Não sei o que responder senão dizendo: leiam as *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke[11].

— Gosta de morar no Rio?

11 Das *Cartas* de Rilke há uma excelente edição brasileira. Traduzidas por Paulo Rônai, foram publicadas pela Editora Globo, de Porto Alegre, juntamente com *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*, na tradução de Cecília Meireles. De fato, a leitura dessas *Cartas* pode ser muito útil aos "pardais novos".

— Gosto. Aqui deitei raízes. Mas o Rio se me torna às vezes antipático no seu excessivo ruído, na legião de "cacetes" (merecem o outro nome, começando também por *c* e que eu não digo em homenagem ao meu amigo e mestre Aloysio de Castro), dos "cacetes" que estão em toda a parte, surgem de toda a parte... Então tenho ganas de fugir, de me meter em qualquer cidadezinha do interior ou do litoral... Ubatuba, por exemplo.

Os Poemas Preferidos

Várias outras questões gostaria ainda de propor a Bandeira. Mas a conversa já ia longe e era preciso não abusar da paciência e boa vontade do poeta. Para concluir, então, perguntei-lhe:

— Tem escrito muita poesia nestes últimos tempos?

— Pelo contrário. Há mais de ano que não faço versos, salvo duas brincadeiras onomásticas. Aliás, quase nunca procuro fazer versos; deixo que a carga de lirismo vá engrossando, engrossando, até romper minha habitual inércia, numa necessidade fatal de desabafo.

Noto, ainda, que há, nas suas *Poesias completas*, inúmeros poemas datados de Petrópolis e Teresópolis, e Bandeira explica-me:

— O isolamento fora do Rio, longe das minhas preocupações habituais, sempre foi para mim um estado propício à poesia. Eis o motivo de tantos poemas datados de Petrópolis e Teresópolis.

— Quais são os poemas seus que prefere?

— Os poemas meus que prefiro? Hum... É muito difícil responder. Já manifestei alguma preferência em mais de uma coletânea de *Poesias escolhidas*. Em todo o caso, assim de repente posso confessar certo fraco por "Profundamente", "Noite Morta", "Evocação do Recife", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Poema de finados", "O último poema", "Cantiga", "Momento num Café", "Maçã", "Canção de Parada do Lucas", "Canção do vento e da minha vida", "Canção de muitas Marias", "Última canção do beco", "Piscina", "Eu vi uma rosa", "Brisa", "Temas e Voltas" e o segundo "Belo Belo".

Revista de *O Jornal*, 31 dez., 1944 e *Revista do Globo*, n.º 486, de 9 jul., 1949.

Manuel Bandeira, Recifense

Gilberto Freyre

Porque esta nota não tem pretensão nenhuma a "crítica" ou a "estudo" e é só um depoimento, permitam que comece falando de mim, como nas memórias e nos diários. Permitam que vá adiante: que me aproveite um pouco da glória do poeta.

O admirador tem sempre alguma coisa de gato — aquela manha já célebre do gato, que parece estar somente agradando, afagando e fazendo festa à pessoa amada, quando na verdade está é se aproveitando dela para alisar o próprio pêlo. Não me julgo exceção à regra geral. Conjugo o verbo *admirar* como todos os admiradores: aproveitando-me um pouco da glória da pessoa admirada; convencendo-me de que a admiro por causa das semelhanças, das afinidades, dos pontos de contato agradáveis. A mesma técnica voluptuosa do gato.

Sucede, no caso, que o poema em certo sentido mais brasileiro de Manuel Bandeira — "Evocação do Recife" — ele o escreveu porque eu pedi que ele o escrevesse. O poeta estranhou a princípio o pedido do provinciano. Estranhou que alguém lhe encomendasse um poema para uma edição especial de jornal como quem encomenda um pudim ou uma sobremesa para uma festa de bodas de ouro. Não estava acostumado — me escreveu de Santa Teresa — a encomendas dessas. Parece que teve vontade

de não escrever poema nenhum para tal edição — que se tornou depois o *Livro do Nordeste*, organizado em 1925 para comemorar o primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*. Mas um belo dia recebi "Evocação do Recife".

Nesse tempo eu não conhecia pessoalmente Manuel Bandeira. Só de nome. Nem mesmo de retrato. E dos seus poemas — apenas uns três ou quatro. Entre eles "Os sinos", que até aprendi de cor:

Sino da Paixão
Bate bão-bão-bão-

Nossa amizade começou por carta. Começou com a carta que um dia recebi dele; que li com uma alegria enorme e que devo ter guardada entre os meus papéis mais queridos. Era uma carta cheia de simpatia pelos artigos meio líricos que eu andava então escrevendo no *Diário de Pernambuco*, num português ainda mais perro que o de hoje, português de quem tinha saído daqui quase menino para voltar homem feito, depois de cinco anos maciços de língua inglesa. Artigos sobre coisas de Pernambuco, do Recife, do Norte. Sobre a paisagem, sobre os nomes de rua, sobre a cozinha tradicional do Norte do Brasil.

Precisamente um artigo sobre a cozinha pernambucana, sobre o munguzá, o doce de goiaba, a tapioca molhada, é que fez que Bandeira me escrevesse. Eu respondi afoito: pedindo-lhe o poema sobre o Recife de sua meninice. Pedindo só não: quase exigindo. Os admiradores são quase sempre mais arrogantes que os indivíduos simplesmente admirados. É preciso ser um grande, um magnífico cabotino, tipo Gabriel D'Annunzio, para manter certos admiradores a distância ou no lugar que lhes compete. Manuel Bandeira é o que não tem: cabotinismo, mesmo em dose profilática. E embora não seja nenhum adulador de admiradores, ele se iguala franciscanamente aos lobos que lhe trazem sua admiração às vezes com exigências tremendas, pedindo intimidades, pedindo elogios, pedindo autógrafos em álbum. Eu lhe pedi o poema sobre o Recife e agora me gabo do pedido. Porque é um dos maiores poemas que já se escreveram na nossa língua. O pedido foi sem-cerimônia; foi mesmo um atrevimento. Mas deu certo. Deu esplendidamente certo. O poema de encomenda deu certo.

Esse poema de Manuel Bandeira, creio que no gênero não tem nada que se compare com ele. É o que a geografia lírica do Brasil tem de maior. O Recife tinha sido cantado pelo outro:

Salve, terra formosa...
Veneza americana...
Boiando sobre as águas...

Mas veio Bandeira e não quis saber de "Veneza Americana", nem mesmo do Recife das "revoluções libertárias" ou dos Mascates, nem do Recife de Maurício de Nassau, a "Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais" — mas do Recife que ele tinha conhecido menino: o Recife "sem história" e "sem literatura"; "Recife sem mais nada".

Exagero, decerto: porque não se evoca uma cidade sem fazer história; e, quando se é Manuel Bandeira, sem fazer literatura. O poema de Manuel Bandeira é história e é literatura. Mas é acima de tudo poema. É de uma grande pureza poética e de uma grande pureza humana, sendo ao mesmo tempo uma crônica, com nomes de gente, de rua, de coisas regionais. Nomes certos, definidos, exatos: Dona Aninha Viegas, Totônio Rodrigues, Santo Antônio, São José, Rua da União, Rua da Saudade, Rua da Aurora, Caxangá, Midubi.

Raros poemas com a mesma riqueza de substância. Cada palavra é um corte fundo no passado do poeta, no passado da cidade, no passado de todo homem, fazendo vir desses três passados distintos, mas um só verdadeiro, um mundo de primeiras e grandes experiências da vida. Não há uma palavra que seja um gasto de palavra. Não há um traço que seja de pitoresco artificial ou de cenografia. O poema é compacto: tem alguma coisa de um bolo tradicional do Norte chamado "palácio encantado", bolo muito rico, bolo de casa-grande de engenho, com sete gostos por dentro, sete gostos profundos em cada fatia que se corte dele.

Mas se é certo que o poema se baseia nos primeiros gostos e nas primeiras experiências da vida de todo homem, e não nas de um só, nem nas do homem de determinada cidade, é impossível desprezar em "Evocação do Recife" o que há de liricamente autobiográfico e de liricamente geográfico. O que há de regional, de provinciano, de recifense, de Sousa Bandeira.

Ninguém hoje pode falar de Manuel Bandeira sem ter lido esse poema; nem falar do Recife, de sua história — de sua história no sentido mais lógico, e até no mais cronológico e mais convencional —, sem saber quase de cor a "Evocação".

É o grande poema do Recife. Só lhe falta o barulho de maracatu, que se ouve com insistência através dos últimos poemas de Manuel Bandeira, dando à sua música um gosto mais africano,

mais afro-brasileiro, mais nortista. Mas naquele tempo, o poeta, há muito tempo fora de sua terra, estava esquecido do maracatu.

Creio que foi só em 29 — 1929 — que Bandeira, visitando pela segunda vez o Recife, pôde reavivar suas memórias de maracatu. Ele voltava uma vez para casa, tarde da noite, com um amigo, quando se encontrou com um maracatu. Era o Estrela d'Alva? Era o Leão Coroado? Era o maracatu da rainha Albertina de Fleury (uma negra de Casa Amarela com esse nome aristocrático que José Lins do Rego acha parecido com nome de heroína de Proust)? Não me lembro qual era. Sei que vinha por Cruz das Almas, levantando um desadoro de poeira. Talvez fosse Cambinda:

Eu sou de Cambinda
Cambinda de valor
Eu quero é louvor
Pra Boneca do amor.

Ou então:

Se o Recife fosse meu
Eu mandava ladriá
Com pedrinha diamante
Pra Cambinda passeá.

Ou seria o velho Leão?

Isso é um *a*, isso é um *b*, isso é um *c*
Isso é um *c*, isso é um *b*, isso é um *a*.

Manuel Bandeira ficou numa grande alegria e nem ligou a poeira que a negrada do maracatu levantava com suas danças na areia seca de Cruz das Almas. Ele não queria deixar o Recife sem ver um maracatu. Estava satisfeita sua vontade. E satisfeita magnificamente, como a vontade de um rei; satisfeita sua vontade que nem em Pasárgada.

O maracatu se aproximou do poeta como no propósito de o impressionar o mais possível: com vagares maiores que os comuns. Porque os maracatus que se prezam se movem devagar. Seus vagares são os místicos, das procissões. Ninguém confunda maracatu com clube de carnaval.

O maracatu do beco de Cruz das Almas se aproximou do poeta com todo o vagar. O barulho foi aumentando aos poucos. Era noite e noite profunda e o maracatu dominava sozinho o silêncio da grande noite pernambucana. O poeta esperou-o parado, até que se encontraram, o barulho do maracatu já enorme. A emoção do poeta creio que foi também enorme naquele instante. Seus olhos se arregalaram. Por um momento, o menino que nunca morreu nele dominou o homem. O homem é que ficou pequeno e secundário. Quase ridículo, com seus óculos e seu dente chumbado a ouro.

Nessa noite, completou-se a intimidade profunda, que se rompera no Rio e em São Paulo, de Manuel Bandeira com o Recife. Talvez eu não exagerasse dizendo que foi um dos instantes mais dramáticos na vida de Manuel Bandeira. O que faltava à "Evocação do Recife" se apossou dele no silêncio daquela noite: o ritmo do maracatu.

Já o passeio de lancha que fizeram juntos uma tarde, pelo Capibaribe, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e eu, não teve o mesmo gosto de reconciliação dramática do poeta com o seu meio de menino, que o instante em que ele se encontrou tarde da noite com o maracatu. O gosto do Capibaribe lhe tinha ficado mais vivo nos olhos que o do maracatu nos ouvidos. Não tinha havido afastamento tão profundo.

Todo o tempo que a lancha levou subindo o rio, até Caxangá, pensei em Manuel Bandeira, através de sua "Evocação do Recife". E pensei no Recife de há 30 anos, de há 40, de há 50, de há 100, em todos os Recifes que o rio viu nascer e morrer; em todos os Recifes que estão no poema de Manuel Bandeira. Aquele rio, aquela terra, aquela cidade, aquele poeta magro dentro da mesma lancha comigo e com Mário de Andrade, estavam ligados para sempre.

Capibaribe
Capibaribe.

Vi nas margens verdes, saindo do meio dos cajueiros, da sombra das mangueiras, meninazinhas, meninos, moleques iguais aos que há 40 anos brincavam de roda na Rua da União, quebravam os vidros da casa de D. Aninha Viegas, mangavam do pincenê de Totônio Rodrigues; vi a própria D. Aninha Viegas (com outro nome, decerto) sentada numa cadeira de balanço num

terraço de casa de beira do rio, tomando fresco; vi banheiros de palha tristonhos, negros lavando cavalos, moleques nadando na água suja onde já não tomam banho moças nuas como no tempo em que o poeta menino passou as festas em Caxangá e um dia:

> Um dia vi uma moça nuinha no banho
> Fiquei parado o coração batendo
> Ela se riu.

Porque o Capibaribe é hoje um rio porco. Todos os rios da zona chamada da mata em Pernambuco são hoje uns rios porcos, onde as usinas de açúcar mijam, defecam, fazem as suas precisões; e o resto da gente que se dane. As moças bonitas desapareceram dos rios.

O poema de Bandeira está cheio de memórias de um outro Capibaribe, um Capibaribe íntimo das famílias. O que nós subimos naquela tarde era, como o de hoje, um rio cativo e desprezado, por onde quase ninguém passeia, para onde as casas e os homens voltam as costas. O poeta o procurou como a um velho amigo, com qualidades permanentes, mesmo através do cativeiro. Os dois — o rio e o poeta — passaram uma tarde inteira juntos.

Também o poeta quis ver o sobrado amarelo que foi do avô e está ainda de pé, com a escada rangendo de velha. Quis ver a Rua da União. Quis ver a Rua da Saudade. A do Sol. A da Aurora, esta se ofereceu de longe aos seus olhos. Vimos juntos alguns desses lugares, que se amanhã desaparecerem do mapa do Recife — cidade que há cinco anos serve de brinquedo a amadores de urbanismo para suas experiências gostosas de derrubar casas e igrejas velhas —, ficarão para sempre enquanto houver língua portuguesa, enquanto houver literatura brasileira, no poema de Manuel Bandeira:

> Recife
> Rua da União
> A casa de meu avô
> Nunca pensei que ela acabasse
> Tudo lá parecia impregnado de eternidade
> Recife meu avô morto
> Recife morto Recife bom Recife brasileiro como a
> [casa de meu avô.

In *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1944.

Reportagem Literária

Paulo Mendes Campos

1 — A Cinza das Horas

O crítico, diz T. S. Eliot, deve ter um sentido muito desenvolvido dos fatos. À procura de fatos fomos outro dia visitar o poeta Manuel Bandeira com umas perguntas escritas num papel. Não pretendíamos realizar uma entrevista normal, mas uma reportagem exclusivamente literária. As questões estavam na própria obra do poeta. Tentando obter dessa obra explicações tão objetivas quanto possível, moveu-nos a convicção de que, em matéria de poesia, o impressionismo crítico tem-nos dado páginas bem escritas e interessantes, mas que esse não é o método mais sério, mais honesto e mais eficiente se desejamos conhecer o poeta e a poesia. O método biográfico de Sainte-Beuve foi a esse respeito uma espécie de introdução à crítica moderna. Antes dele, o eruditismo já havia colecionado copiosas informações sobre os poetas da antigüidade. Entretanto, uma e outra coisa não conseguiram colocar os problemas da poesia dentro de seus focos reais. Eram ambos os métodos incompletos. A vida do poeta não esclarece por si a poesia; a acumulação estatística de informações sobre a

obra representava, por outro lado, mera competição de sabedoria vã.

A crítica moderna de poesia vem tentando estabelecer para si critérios mais positivos. Entre os críticos de manga curta e os críticos de manga comprida vai sem dúvida uma grande diferença, porém, de qualquer forma, ambos procuram equacionar os *mistérios* e os *fatos* da poesia. Hoje não apenas os críticos tentam explicar o poeta. O próprio poeta procura se conhecer, explicando-se. Podemos ver um Stephan Spender analisando minuciosamente os seus processos de criação sem dizimar a emoção que seus versos nos provocam. Podemos em nossos dias buscar na poesia apenas uma excitação emocional. Podemos também buscá-la sob a crença de que os mais belos poemas captam os valores essenciais da vida. Permite-se mesmo que alguém encontre nela uma explicação metafísica do homem.

Nenhuma dessas reações diante da poesia foi até agora suficientemente desmentida. O que, entretanto, podemos concluir do estudo atual da poesia, sem prejuízo da nossa maneira particular de encará-la, é que o conhecimento do trabalho do poeta é também uma das formas mais sedutoras de conhecimento do espírito. Basta isso para justificar o esforço de compreendê-la.

Nem todas as perguntas dirigidas a Manuel Bandeira foram respondidas. Já o esperávamos, e é natural. Começando, cronologicamente, por *A cinza das horas,* indagamos:

— Quais os poetas preferidos nesse tempo?

— Camões, preferido de sempre e até hoje na língua portuguesa, Antônio Nobre, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, Musset, Sully Prudhomme, Hérédia, Maeterlinck... Mas há que assinalar como influência a música e os textos de Schubert, tanto que quase compus como epígrafe do livro a frase inicial do *lied* "Der Leirmann".

Há nas *Poesias completas* um poema que, incluído entre *A cinza das horas*, não figura nas edições anteriores: "Poema roto" (p. 13). Manuel Bandeira se explica da seguinte maneira:

— "Poema roto" — preciso mudar esse título: um desafeto leria "Poema-arroto" — não entrou na primeira edição porque eu organizei o livro com uma grande preocupação de lhe dar unidade de sentimento e de forma. Por isso excluí os sonetos parnasianos que dei depois em *Carnaval,* e esse "Poema roto" pela circunstância mesma de ser "roto".

Há nesse mesmo poema uma referência à *Viagem à volta do mundo numa casquinha de noz*, e que aparece também no poema "Cabedelo":

> Viagem à roda do mundo
> Numa casquinha de noz:
> Estive em Cabedelo,
> O macaco me ofereceu cocos.
> Ó maninha, ó maninha,
> Tu não estavas comigo!...
> — Estavas?...

O poeta diz:

— *A viagem à volta do mundo numa casquinha de noz* é o título de um livro para crianças, cujos desenhos coloridos encantaram minha infância: creio mesmo que foi a minha primeira impressão, sensação profunda de poesia, o primeiro desejo de evasão do quotidiano.

O soneto "Renúncia", que fecha *A cinza das horas*, é cronologicamente o primeiro poema de Manuel Bandeira incluído no livro. O que escreveu antes não foi aproveitado. Escrito em 1906, em Teresópolis, quando o poeta tinha apenas 20 anos, assim ele começa:

> Chora de manso e no íntimo... Procura
> Curtir sem queixa o mal que te crucia:
> O mundo é sem piedade e até riria
> De tua inconsolável amargura.

E assim termina:

> Encerra em ti tua tristeza inteira,
> E pede humildemente a Deus que a faça
> Tua doce e constante companheira.

— Fi-lo — explica o autor — numa crise de minha doença, com 40 graus de febre, num estado de subdelírio noturno.

A respeito de *A cinza das horas* foram as críticas de João Ribeiro *(O Imparcial,* 23 de julho de 1917, artigo sob o título "Poesia nova"), Flexa Ribeiro *(A Notícia,* rodapé, sob o título "A cinza das horas"), Castro Meneses (artigo na edição vespertina do *Jornal do Comércio*), Leal de Sousa (quase toda uma

página da revista *Careta*), José Oiticica (parte de um artigo não me lembro mais em que jornal) e Américo Facó (nota crítica na revista *Fon-Fon*).

Até aqui reproduzimos as declarações de Manuel Bandeira sobre *A cinza das horas*. Sabe-se que o primeiro livro do poeta teria sido os "Poemetos melancólicos": os senhores França Amado e Companhia, editores de Coimbra, não responderam à carta em que Manuel Bandeira propunha o livro. O poeta estava em Clavadel, na Suíça, e com a guerra de 1914 deixou no sanatório o manuscrito dos "Poemetos melancólicos", não tendo, mais tarde, conseguido refazê-lo inteiramente.

A cinza das horas foi impressa em 200 exemplares, em 1917. João Ribeiro, antigo professor de Manuel Bandeira no Ginásio Nacional, escreveu no artigo já referido acima: "*A cinza das horas*, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos haviam estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma reparação consoladora e saudável. Saindo daquele atordoamento de luzes multicores, de lanternas nipônicas, reentramos com o poeta no frescor ameno das sombras".

2 — Carnaval e O Ritmo Dissoluto

O *Carnaval* foi publicado em 1919, e quase todos os poemas que o compõem foram escritos nos dois anos anteriores. O poeta esclarece uma pergunta nossa:

— O livro não tem unidade e por isso mesmo adotei esse título, porque o carnaval é um divertimento em que todas as fantasias são permitidas. Havia já feitas algumas poesias com referências a personagens do carnaval: "A canção das lágrimas de Pierrot", "Arlequinada", "Sonho de uma terça-feira gorda", "Pierrot branco", "Rondó de Colombina", "A rosa", "A silhueta". Foram elas sem dúvida que me sugeriram o título. Depois fiz a "Bacanal", o "Pierrot místico", "Pierrete", "O descante de Arlequim", "Poema de uma quarta-feira de cinzas" e "Epílogo".

Há no *Carnaval* alguns sonetos parnasianos, produzidos na época de *A cinza das horas*. Manuel Bandeira diz:

— Hoje me arrependo de ter incluído no livro os tais sonetos parnasianos. Acho que deveria ter começado por um livro intitu-

lado apenas *Poesias*, composto de duas partes — *Pastiches parnasianos* ("A Ceia", "Menipo", "A morte de Pã" e outras coisas assim) e *A cinza das horas*.

Para todo mundo, provavelmente, o poema "Os sapos" deveria ter nascido da intenção de satirizar o parnasianismo. Mas não. Não foi a sátira o seu primeiro motivo:

— "Os sapos" nasceram da vontade de aproveitar poeticamente um achado folclórico — o bate-boca da saparia: "Meu pai foi à guerra! — Não foi! Foi! — Não foi!"

"Verdes mares", datado de 1908, não figura em *A cinza das horas*. O mesmo motivo da exclusão de "Poema roto", isto é, não foram aproveitados para que o livro de estréia do poeta apresentasse uma grande unidade de forma e de sentimento.

Assim começa o poema "Rimancete":

À dona de seu encanto
À bem-amada pudica,
Por quem se desvela tanto,
Por quem tanto se dedica
Olhos lavados em pranto,
O seu amante suplica:
O que me darás donzela,
Por preço de meu amor?

— Dou-te os meus olhos (disse ela),
Os meus olhos sim senhor...

"Rimancete", explica-nos o seu autor, é influência de Eugênio de Castro, outro preferido do tempo de *A cinza das horas*, que me esqueci de mencionar.

E quanto ao poema "Toante":

— As rimas toantes não me foram sugeridas pela poesia espanhola, que eu desconhecia então, mas por Charles de Guérin, que li muito por volta de 1907. Um dos grandes preferidos no tempo do *Carnaval*: Lenau. E mais Apollinaire. Na música: Schumann.

A respeito do *Carnaval*, o poeta nos diz finalmente que críticos se ocuparam do livro:

— Sobre esse livro escreveram João Ribeiro (*O Imparcial*, 15 de dezembro de 1919), Alceu Amoroso Lima ("Um precursor", *O Jornal*, 7 de junho de 1920), Oiticica, Ribeiro Couto, que conheci pouco antes de publicar o livro. Quem mais? Não

me lembro. Lembro-me que mandei um exemplar à *Revista do Brasil* (o diretor era o Lobato). Na resenha dos livros novos saíram umas quatro linhas, dizendo mais ou menos isto: "O Sr. Manuel Bandeira abre o seu livro com este verso: 'Quero cantar, dizer asneiras'. Pois conseguiu plenamente o que queria". Nunca soube quem foi o autor desse comentário.

Passamos em seguida a *O ritmo dissoluto*.

— A maioria dos poemas do livro — fala Manuel Bandeira — estão escritos numa forma que ainda não é o verso livre 100 por cento. Há neles ainda um certo senso métrico, em ritmos como que desmanchados, dissolvidos (dissolutos). Daí o título.

Em referência especial, o poeta comenta o poema "Carinho triste":

A tua boca ingênua e triste
E voluptuosa, que eu saberia fazer
Sorrir em meio dos pesares e chorar em meio das alegrias,

A tua boca ingênua e triste
É dele quando ele bem quer.

— O poema é de 1912 e a forma me foi sugerida por uns poemas de Guy Charles Cros, que li no *Mercure de France*, e outros do poeta inglês MacFiona Leod. Não o incluí em *A cinza das horas* por discrição.

Sobre o poema "Gesso", faz Manuel Bandeira essa confissão:

— Os três primeiros versos de "Gesso" foram o problema de expressão mais difícil que encontrei em toda a minha vida de poesia: levei mais de 10 anos para achar a solução definitiva.

Eis o poema:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
— O gesso muito branco, as linhas muito puras,
— Mal sugeria a imagem da vida
(Embora a figura chorasse).
Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a
de pátina amarelo-suja.

Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica
de tísico.

Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes
fragmentos, recompus a figurinha que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais
o sujo mordente da pátina...
Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.

É curioso notar nas *Poesias completas* o grande número de poemas datados de Petrópolis e Teresópolis. Citaremos ao acaso "A estrada", "Sob o céu todo estrelado", "Meninos carvoeiros", "Noturno da Mosela", "Noite morta" e, mais recentemente, "Ubiqüidade", "Piscina", "Pardalzinho", "Peregrinação", "Eu vi uma rosa", "Neologismo", etc. O poeta conta o seguinte:

— O isolamento fora do Rio, fora das minhas preocupações habituais, sempre foi para mim um estado propício à poesia. Eis o motivo de tantos poemas datados de Petrópolis e Teresópolis.

Sobre dois objetos que aparecem em sua poesia (o crucifixo de marfim e a estátua de gesso):

— Eles existem realmente. O crucifixo pertenceu à minha mãe e espero morrer abraçado com ele, como morreram minha mãe, meu pai e minha irmã.

Sobre o poema "Berimbau" adianta Manuel Bandeira:

— É a minha impressão da Amazônia que eu nunca vi. Intitulei o poema "Berimbau" por causa da monotonia do seu ritmo.

Finalmente: falando sobre os críticos de *O ritmo dissoluto*, arremata Manuel Bandeira:

— É dos meus livros aquele sobre o qual mais têm divergido os críticos. Se até *Libertinagem*, inclusive, é o que Otávio de Faria declarou ter-lhe agradado mais, a Adolfo Casais Monteiro produz certo mal-estar, aparece-lhe "como uma interrupção da poesia — ressalvadas as exceções de alguns poemas — entre duas fases, entre dois momentos de criação". A mim me parece que é não interrupção, mas transição da poesia entre dois momentos. Transição para quê? para um clima poético, onde enfim cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, do ponto de vista da forma, e na expressão das minhas idéias e sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade dos

movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, e por isso chamei *Libertinagem*.

3 — Libertinagem

Libertinagem é o quarto livro de Manuel Bandeira, o mais decisivo na evolução de sua poesia. O poeta nos diz:

— Por esse tempo eu já tinha tomado contato com a poesia moderna da Itália e da França mediante as conversas com Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, já muito sabidos numa e noutra. E um pouco mais tarde Gilberto Freyre me iniciou nos ingleses e norte-americanos — Robert e Elizabeth Browning, Amy Lowell e os imagistas. Mas a influência preponderante continuou sendo a de Apollinaire, a que se juntou a de Mário de Andrade. Esta me parecia tão visível, tão indiscreta, que não pensei em aproveitar certos poemas, que no entanto são reconhecidos como mais autenticamente meus: "Não sei dançar", "Pensão familiar", "Mulheres". É que então eu ainda tinha vergonha das influências: não publiquei (e valerá a pena publicar agora?) este poeminha, porque me parecia demasiado "pau-brasil":

Cidade do interior

O largo
O ribeirão
A matriz
E a poesia dos casarões quadrados
(A luz elétrica é forasteira).

Como nasceu o poema "O cacto"? Nasceu da verídica história de um cacto formidável que havia na Avenida Cruzeiro, hoje João Pessoa, em Petrópolis.

Encontramos nas *Poesias completas* três poemas em francês: "Chambre vide", "Bonheur lyrique", "Chanson des petits esclaves", poemas de qualidade (e bandeirianos), ao contrário de tantos outros versos que poetas nossos do passado deixaram na língua de França. Manuel Bandeira nos confessa:

— Nunca deliberei fazer versos em francês. Foi um *pis aller* e já tentei traduzi-los para o português, sem o conseguir.

Na Rua da União, em Recife, Manuel Bandeira brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de D. Aninha Viegas. Totônio Rodrigues — estou reproduzindo versos de "Evocação do Recife" — era muito velho e botava um pincenê na ponta do nariz. De repente, nos longes da noite, um sino. Uma pessoa grande dizia: "Fogo em Santo Antônio". Outra contrariava: "São José". Totônio Rodrigues achava sempre que era em São José. E em "Profundamente":

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Rosa
Onde estão todos eles?

Quem foi Totônio Rodrigues?

— Velho amigo e creio que parente de meu avô materno, era morador da Rua da União. Grande personagem da minha mitologia infantil.

"Lenda brasileira" é uma história simples:

> A moita buliu. Bentinho Jararaca levou a arma à cara; o que saiu do mato foi o Veado Branco! Bentinho ficou pregado no chão. Quis puxar o gatilho e não pôde.
>
> — Deus me perdoe!
>
> Mas o Cussaruim veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda.

— Lenda no duro — explica Bandeira — lida em não sei que folclorista, ajeitada por mim ao Bentinho Jararaca da minha invenção.

"Andorinha" é mais simples ainda:

Andorinha lá fora está dizendo:
"Passei o dia à toa, à toa!"
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa...

Igualmente simples é esta explicação:

— O poema foi feito em casa de Ribeiro Couto, em Pouso Alto, sugerido pelo trisso de uma andorinha ao cair da tarde.

Sobre "Noturno da Parada Amorim", um poema hermético, diz seu autor:

— Esse poema tem uma gênese muito complicada. O ponto de partida foi um fato real. Numa recepção em Bruxelas, o violoncelista Emil Simon, meu amigo, já falecido, tocava o concerto de Schumann, quando um coronel do Exército belga, que ouvia a música no patamar e estava meio bêbedo, ficou transportado e começou a se agitar, dizendo: "*Quels sont ces sons célestes que j'entends? Il faut que je fasse quelque chose!*" O que achou melhor de fazer foi sentar-se na escada e deixar-se escorregar por ela abaixo. Misturei isso com a impressão que sempre me causou de noite uma agência postal fechada — por quê? sei lá — e certas telefonadas alta madrugada, e os descampados dos subúrbios da Leopoldina...

Um dos poemas mais conhecidos e repetidos de Manuel Bandeira é o "Irene no céu".

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor,
Imagino Irene entrando no céu:
— Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
— Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.

— Irene — diz o poeta — era uma preta que arrumava minha casa no Curvelo. Passava o ano juntando dinheiro para vestir-se de baiana no carnaval, nas vésperas do qual, aliás, empenhava umas joiazinhas que possuía. Se já não é viva, deve estar mesmo no céu.

No discurso com que recebeu Manuel Bandeira na Academia, fala Ribeiro Couto dessa casa da Rua do Curvelo, "um magnífico rés-do-chão acavalado sobre três pisos de morro abaixo". A casa não tinha cozinha, mas conta o vizinho Ribeiro Couto:

> A minha hospedeira, bondosa, portuguesa, que sempre se recusava a fornecer comida aos hóspedes, acudiu ao meu apelo: para o Sr. Dr. Bandeira, ali tão sozinho, sem família, e meu amigo, com muito gosto. Passamos então nós dois, privilegiadas criaturas, a regalar-nos com a mesa que nos preparava D. Sara; e será negra ingratidão se um dia,

em nossas reminiscências escritas, não levantarmos um monumento de glória àquelas peixadas, àquelas galinhas de cabidela, àquelas papas, àqueles bifes de cebolada com que a paciente senhora nos compensava da imensa pena de existir.

Manuel Bandeira refere-se ainda a outros poemas:

— "Noturno da Rua da Lapa" poetiza um caso passado com Jaime Ovalle na Rua Conde Lage, onde ele morou durante alguns anos. "Palinódia" é a tentativa frustrada de reconstituir um poema feito em sonho. Ao despertar, só me lembrava dos quatro últimos versos:

... não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
Primeva.

Finalizando sua conversa sobre *Libertinagem*, fala Manuel Bandeira sobre o seu poema talvez mais célebre:

— "Vou-me embora pra Pasárgada", o poema de gestação mais longa. Quando traduzia o meu Xenofonte na classe de grego do Pedro II, li umas linhas sobre uma cidade fundada por Ciro nas montanhas do Sul da Pérsia, e a minha imaginação de adolescente começou a trabalhar sobre isso, criando um refúgio de delícias, um símbolo de evasão da "vida besta". Mais de 20 anos depois, na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de profundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo que eu não fiz na vida por motivo da minha doença, saiu-me do subconsciente esse grito estapafúrdio. Vou-me embora pra Pasárgada! Senti que era a primeira célula de um poema. Tentei fazê-lo, mas fracassei. Tempos depois, nova crise de desalento desabafado no mesmo grito. Mas dessa vez o poema saltou como por encanto.

4 — De Estrela da Manhã a Mafuá do Malungo

Concluindo nossa reportagem com Manuel Bandeira, ouviremos suas declarações sobre os seus últimos livros: *Estrela da manhã*, *Lira dos cinqüent'anos*, *Belo belo*, *Mafuá do malungo*.

Sobre "Canção de duas índias" disse o poeta:

— Interpreto o poema como um símbolo de desejos irrealizáveis. Digo interpreto, porque não escrevi os versos com intenção prévia de criar um símbolo. Aliás, todos os meus poemas nasceram assim, sem premeditação, organizando-se em meu subconsciente sem fiscalização da inteligência e um belo dia irrompendo inesperadamente, como um relâmpago.

— "As três mulheres do sabonete Araxá": escrito em Teresópolis depois de ver numa venda o conhecido cartaz do sabonete. Uma brincadeira em que, como no caso do anúncio "Rondó de efeito" (está em *Mafuá do malungo*), pus ironicamente muito de mim.

Manuel Bandeira fala-nos em seguida sobre Jacqueline, a que morreu menina ("Jacqueline morta era mais bonita do que os anjos"):

— Certa vez, na Livraria Católica, eu e Augusto Frederico Schmidt vimos num livro francês o retrato de uma linda menina morta, Jacqueline. Schmidt, comovido com a fotografia, propôs-me que fizéssemos, cada um, um poema em intenção daquela Jacqueline.

"Tragédia brasileira" conta a história de Misael, um funcionário da Fazenda, de 63 anos, que tirou Maria Elvira da Lapa, pagou médico, dentista, manicura, mudou de vários lugares por causa dos namorados que a moça arranjava, e acabou matando-a com seis tiros, privado da razão e dos sentidos. Manuel Bandeira conta que o poema, como a história de João Gostoso, foi tirado de uma notícia de jornal.

"Os voluntários do Norte" glosa um verso de Tobias Barreto: "São os do Norte que vêm!". Explica-nos Bandeira:

— É uma brincadeira que fiz com alguns amigos a propósito da suposta rivalidade entre literatos do Sul e literatos do Norte. Marques Rebelo e Vinicius de Moraes não levaram a mal a brincadeira. Soube, porém, que Lúcio Cardoso se aborreceu com a coisa, o que muito senti, porque sempre tive grande simpatia e admiração pelo autor de *Inácio* e seria incapaz de escrever nada com intenção de o magoar.

"Conto cruel" faz parte de alguns epigramas curtos de Manuel Bandeira:

> A uremia não o deixava dormir. A filha deu uma injeção de sedol.
>
> — Papai verá que vai dormir.

O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos... Quinze minutos... Vinte minutos... Quem disse que o sono chegava? Então, ele implorou chorando:

— Meu Jesus-Cristinho!

Mas Jesus-Cristinho nem se incomodou.

— "Episódio" — diz Manuel Bandeira — data da moléstia a que sucumbiu meu pai. O meu momento de maior revolta contra a idéia da Divindade, de cuja misericórdia duvidei amargamente.

— "Rondó dos cavalinhos": escrito durante um almoço no restaurante do Hipódromo da Gávea, almoço de despedida a Alfonso Reyes pelos seus amigos. Do meu lugar à mesa eu via os cavalos na pista.

A respeito desse mesmo poema, contou-nos Pedro Dantas que o poeta escrevera inicialmente num papel os dois primeiros versos:

Os cavalinhos correndo
E nós, cavalões, comendo.

O papel foi enviado a Pedro Dantas, que apenas por fidelidade ao amigo Alfonso Reyes deixara de ver as corridas àquele dia. No dia seguinte, o poema estava todo pronto.

Prosseguindo, explica o poeta outro de seus poemas curtos:

— "Nietzcheana": satirazinha a uma nossa escritora; quase todo o poema está feito com as próprias palavras dela, que eu li numa entrevista dada a um jornal do Rio.

E sobre "Rondó do Palace-Hotel":

Lembrança de uma farra de carnaval com Cícero Dias no saguão do Palace-Hotel.

"O amor, a poesia, as viagens", ainda de *Estrela da manhã,* é uma quadra:

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa — um deserto...
— Pará, capital Belém!...

— O poema foi escrito quando fui forçado a deixar a casa do Curvelo para me meter num apartamentozinho de quarto e banheiro à Rua Morais e Vale. A Lapa é o ponto mais movi-

mentado do Rio. No entanto, como eu estava moralmente deprimido, me parecia um deserto. De repente me lembrei dos 10 dias que passei em Belém, verdadeiro oásis de calma, de *détente* da minha vida. Essa quadrinha que quase toda gente considera pura tolice, a nossa grande Cecília Meireles chamou-a "pura ,lágrima", o que prova que quando há sensibilidade, receptividade poética, por maiores que sejam as elipses mentais, por mais obscura que seja a parte anedótica, a corrente se restabelece e a comunicação se faz.

Aqui passamos à *Lira dos cinqüent'anos*:

— "Desafio" foi escrito em São Lourenço, onde fiz uma cura de águas e de fato remei no lago.

— "Mozart no céu": escrito em casa do meu saudoso primo José Cláudio, na ocasião em que ouvia à vitrola certo quarteto de Mozart.

— Em "Parada de Lucas" anotei uma impressão de viagem noturna de trem para Petrópolis. O crime a que me refiro foi o estupro e assassinato de um pequeno jornaleiro ocorrido creio que há mais de 40 anos.

— "Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt": simples restituição ao padrão clássico de um soneto irregular de Schmidt.

Realmente, o soneto de Augusto Frederico Schmidt está em *Mar desconhecido*, à p. 42:

E agora de repente no coração incompreendido
Este sofrimento, esta mágoa, esta agonia.
E agora nos olhos secos esta fonte nascida,
Esta fonte inesperada e irreprimível.

No espírito deserto esta presença misteriosa
Na inteligência distraída, esta súbita atenção,
Este sentido das coisas, esta claridade,
Esta consciência nítida de pecados e merecimentos.

Até há pouco o olhar fitava o escuro apenas,
Mas neste instante eu O vejo ao meu lado
E os ouvidos apagados O estão sentindo.

Seu rosto é o meu próprio rosto decerto,
Mas o seu olhar é o de alguém tocado pela graça
E vem dele uma pureza, que não tenho, que perdi.

— "Piscina" — prossegue o poeta — é a impressão de uma noite de luar junto à piscina de um hotel em Petrópolis.

— "Carta de brasão": escrito em casa de Jaime Cortesão, depois de o ter ouvido ler o brasão dos Bandeiras. A descrição das armas me pareceu em si um poema. Transcrevi-o literalmente. Como foi que isso se juntou com o nome Candelária? Nem eu mesmo consigo explicar essa mensagem cifrada do meu subconsciente.

Chegamos a *Belo belo*. Manuel Bandeira nos adianta:

— O livro não está completo. Será a "lira dos sessent'anos" e nas futuras edições das *Completas* incluirei os poemas que for fazendo. Já tenho uma meia dúzia deles, posteriores à publicação.

O poema "Lutador" teve uma gênese curiosíssima:

— Foi feito durante o sono, com título e tudo; só um ou outro claro de memória tive que encher depois de despertado. É um enigma que tenho de interpretar como qualquer leitor.

Por último, Manuel Bandeira nos fala sobre *Mafuá do malungo*, editado por João Cabral de Melo Neto em tiragem limitadíssima de 210 exemplares. Já vimos um escritor que não recebeu o livro, grande leitor e bibliófilo, propor a outro literato a troca de uma edição de Mallarmé por um exemplar de *Mafuá do malungo*. Inicialmente, o poeta explica o seu título tão feliz:

— "Mafuá" toda a gente sabe é o nome dado às feiras populares de divertimentos, "malungo" significa companheiro, camarada; é um africanismo, segundo Cândido de Figueiredo, nome com que reciprocamente se designavam os negros que saíam da África no mesmo navio. Simultaneamente com o meu livro, saiu no México o volume *Cortesía* de Alfonso Reyes, também versos de circunstância: só que o poeta mexicano incluiu a mais versos de amigos que dizem respeito à pessoa dele. Num curto prefácio, muito interessante, depois de relembrar a produção no gênero de Marcial, Góngora, Juana Inés de la Cruz, Mallarmé e Rubén Darío, lamenta Reyes que se tenha perdido o bom costume de tomar a sério — *o mejor en broma* — os versos sociais, de álbum, de cortesia. E escreve, a seguir, estas palavras que eu gostaria de ter tomado para epígrafe do meu *Mafuá*:

> *Desde ahora te digo que quién solo canta en dó de pecho, no sabe cantar; que quién solo trata en versos para las cosas sublimes, no vive la verdadera vida de la poesía y las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas.*

Terminando, fizemos a Manuel Bandeira algumas perguntas de ordem geral: como escreve atualmente?; quais seus preferidos?; por que gosta das formas fixas?. Eis suas respostas:

— Como escrevo atualmente? Como escrevo versos? Como sempre escrevi a partir de *O ritmo dissoluto*: não procurando fazer versos e deixando que a carga de lirismo vá engrossando, engrossando, até romper a minha habitual inércia, numa necessidade fatal de desabafo.

— Meus poetas preferidos? É muito fácil responder a essa pergunta. Depende da hora, das circunstâncias. No Brasil, o poeta com quem sinto maiores afinidades é Carlos Drummond de Andrade. O poeta francês meu preferido é Villon. Português, Camões. Italiano, Dante. Nos outros países, não tenho nenhuma predileção marcada: gosto igualmente de muitos. Assim, na Espanha os poetas do *Siglo de Oro*, no romantismo, Bécquer, entre os modernos, Jorge Guillén, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti e outros. Na Inglaterra, entre os românticos, Keats, entre os modernos, talvez Yeats. Entre os hispano-americanos, Ruiz de Alarcón, Inés de la Cruz, Darío, Herrera y Reissig, os cubanos Nicolás Guillén, Florito, Ballagas, o equatoriano Jorge Carrera Andrade, os mexicanos López Velarde, Carlos Pellicer, o colombiano Porfírio Barba Jacob, o argentino José Hernández... Dezenas de outros, mas nenhuma predileção especial.

— Gosto das formas fixas porque elas são padrões estróficos de raro equilíbrio, vivazes, mnemônicos; porque satisfazem o meu gosto de ordem, de disciplina. Ligou-se a elas, injustamente, a meu ver, um certo *parti-pris* antiparnasiano. Ora, nas mãos de um grande poeta nunca elas foram exibição de virtuosismo. Baste dizer que quase toda a obra de Villon é de baladas.

Por último perguntamos a Manuel Bandeira que poemas prefere em sua própria obra?

— Isso também é difícil de responder. Assim, de repente, posso confessar certo fraco por "Profundamente", "Noite morta", "Evocação do Recife", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Poema de Finados", "O último poema", "Cantiga", "Momento num café", "Maçã", "Canção de Parada de Lucas", "Canção de muitas Marias", "Última canção do beco", "Piscina", "Eu vi uma rosa", "Brisa", "Temas e voltas", o segundo "Belo belo".

Província de São Pedro, Porto Alegre (13), mar./jun. 1948. (Repr. *Manuel Bandeira — Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.)

Segunda Parte

ESTUDOS DE CARATER GERAL

Marginália à Poética de Manuel Bandeira

Onestaldo de Pennafort

De duas inspirações distantes entre si procede a poesia de Manuel Bandeira: o quinhentismo português e o simbolismo francês. Das reações provocadas por esses dois elementos externos, propriamente de cultura, na sensibilidade, ou melhor, na humanidade atual do poeta, nascem as qualidades excepcionais da sua poesia, a sua originalidade sensível, que é um dos puros prazeres da literatura brasileira.

Pois não teriam de ser mesmo curiosíssimas as reações que aqueles dois movimentos poéticos, reunidos e atuando simultaneamente, provocassem num homem moderno, no homem múltiplo de hoje, trabalhado por tantas experiências, alimentado de tantas noções, impregnado de tantas evoluções?

Tais são, em linhas mais que sumárias, as fontes da poesia de Manuel Bandeira. Declaro desde já a minha incompetência para estudar os fatores não-literários, de natureza filosófica ou social, que entraram na formação dessa personalidade poética ou que a animam e dirigem.

De resto, nada me desagrada tanto como as pesquisas que visem a uma explicação científica do fenômeno poético ocorrente neste ou naquele poeta. A poesia é um exercício da inteligência, é claro; mas é preciso não esquecer que é um exercício particular da inteligência.

O que dá valor e eloqüência à poesia, o que determina e motiva a sua beleza, as suas qualidades específicas, entre as quais a sua gratuidade, é um elemento por demais íntimo, profundo, especial, para ser pesquisado e analisado à luz de um racionalismo científico. Quem diz ciência evoca logo o contrário de poesia, atividade desinteressada de toda especulação da verdade.

Se temos, pois, de estabelecer logo de início uma distinção fundamental entre as duas experiências — a poética e a científica — e, não só isso, como também entre os seus respectivos instrumentos — a linguagem concreta e a linguagem abstrata —, por que tratar da arte de um poeta como um campo para infinitas divagações científicas?

O que deve principalmente interessar de um poeta em relação à sua arte é o seu processo pessoal de composição, o seu *modus operandi*, a medida em que ele sabe, por meio do seu instrumento de expressão, transfigurar as suas experiências em poesia, recriando a realidade (sem nenhuma finalidade outra que a de recriá-la... para nada).

Justamente porque ela se serve da mesma matéria-prima, isto é, a palavra, empregada pelo expositor de idéias, que é o prosador, é que a poesia deve distanciar-se das representações puramente intelectuais. Poesia é linguagem concreta e se dirige, não à inteligência, nem ao coração, nem mesmo à imaginação, como queriam os estetas de outrora, mas a uma faculdade especial, digamos assim, que poderíamos chamar um sexto sentido: a consciência mística. Parafraseando a célebre frase de Pater, poderíamos dizer que, em verdade, todas as artes, de um modo geral, aspiram, não à música, mas à mística.

Mas, concretamente, a poesia é a arte de escrever, não para exprimir idéias ou transmitir emoções — função da prosa —, mas para criar outras realidades necessárias, estabelecendo relações sempre novas entre as cousas e o nosso contato com elas, entre o seu mistério e o nosso sentimento, entre a sua realidade e os nossos sentidos.

Para alcançar esse desiderato, dentro da estética poética tradicional, o poeta praticamente se serve, auxiliado de resto pela

medida, elemento de segurança, e pela rima, elemento de surpresa do verso, de alguns tropos, de algumas figuras. E nisso está tudo (incluindo nesse *tudo* também a imagem, mas tendo-se sempre em vista que esse *tudo* não é um fim em si, mas um meio para atingir o inefável).

Ele cria um simbolismo verbal em que as palavras não só se podem desviar do seu sentido normal e lógico, como deixam de ser simples termos de conceitos abstratos, para adquirir uma significação especial, uma qualidade própria, tornando-se como que um elemento ao mesmo tempo de percepção e expressão, o que é possível por ser desinteressada, como se disse, a função da poesia, a qual não tem por objeto a verdade, como a prosa, mas o mistério aparente das cousas.

No cenário da poesia brasileira, poucos poetas encarnam com tanta propriedade, como Manuel Bandeira, o conceito que hoje formamos do poeta, do poeta em estado puro, do poeta à margem de tudo, moral, política, filosofia, religião, do poeta, como do próprio Manuel Bandeira disse tão bem Ribeiro Couto (na revista marselhesa *Cahiers du Sud*): "*qui travaille sans autre souci que la poésie elle-même, le poète pour qui l'expression lyrique est un but*".

Nenhuma obra poética no Brasil é mais isenta de didatismo do que a deste poeta singular. Este ponto é importante num país cujos poetas muitas vezes nada mais fazem que metrificar prosa e cujo público erigiu à altura de uma obra-prima o desastrado "Mal secreto", o soneto mais didático do mundo, em que pese a minha religiosa admiração pelo grande Raimundo Correia.

Pois a poesia de Manuel Bandeira se distancia tanto da prosa quanto a prosa metrificada de alguns poetas oficiais se distancia da poesia. De tal arte, que ela poderia servir de ponto de referência para uma crítica austera da poesia brasileira pelo processo de eliminação do antipoético, isto é, da poesia-razão, da poesia didática. Não há na poesia de Bandeira sombras sequer de conceitos lógicos, de imagens puramente intelectuais, de enumerações, de definições, sentenças, efeitos oratórios. O verso-sentença, o grande inimigo da poesia, nela não tem lugar.

Apenas estes raros exemplos, que citarei do grosso volume das *Poesias*, poderiam à primeira vista passar por conceitos, por definições metrificadas.

Na poesia "À sombra das araucárias" (a fixar este título que já é poesia, com o seu jogo antitético de vogais claras e neutras), o terceiro verso desta quadra estaria no caso:

Não aprofundes o teu tédio.
Não te entregues à mágoa vã.
O próprio tempo é *o* bom remédio.
Bebe a delícia da manhã.

Mas o prosaísmo desse verso desaparece por completo graças a um pormenor de máxima importância: uma simples palavra, uma simples letra, o artigo *o*, que determinando o remédio, indetermina o sentido da frase, isto é, torna-a de prosaica poética, por estabelecer uma pausa de sugestão entre a idéia a que a noção de remédio corresponde em nosso espírito e não sei que alusão misteriosa a um misterioso filtro magnético.

Sentencioso, sim, puramente lógico, vale dizer perdido para a poesia, seria o verso com a exclusão do artigo:

O próprio tempo é bom remédio.

Note-se, em relação a todos os versos da quadra citada, que só um verdadeiro poeta poderia resistir a esta prova: um *quarteto* de quatro frases distintas, de *quatro* proposições independentes, de *quatro* sentenças! Como se salvou o poeta do prosaísmo? Simplesmente pelo imprevisto e flagrante ilogismo do último verso, cuja catacrese forma um contraste artístico com a linguagem direta do contexto da quadra.

Outro exemplo de que o poeta pode correr impunemente todos os riscos de um aparente prosaísmo é o verso que termina a poesia "Desesperança":

Como é duro viver quando falta a esperança!

O que salva esse verso da banalidade, dando-lhe até uma certa beleza de realismo cru, são o adjetivo *duro* e o verbo *faltar*. Quem não verá imediatamente que um poeta vulgar, por passividade ao mais corriqueiro mecanismo antitético de associação de idéias, escreveria logo:

Como é triste viver quando morre a esperança!

O primeiro verso do segundo quarteto do soneto "Renúncia" é também uma sentença, e agravada com um dos tiques oratórios de Bilac, o derrame de conjunções, ou polissíndeto:

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então, ela será tua alegria,
e será, ela só, tua ventura.

Mas lidos os outros versos da estrofe, logo se percebe, pela figura de repetição usada em toda a quadra, o efeito intencional, um certo tom carinhoso, íntimo e convincente, de acalanto, de consolo.

Do verso sentencioso, apenas esses raros exemplos se encontram no grosso volume das *Poesias* — reunião de todos os trabalhos do poeta até o presente — e, ainda assim, como mostrei, têm eles certas atenuantes estéticas que os enobrecem e, além disso, fazem parte de *A cinza das horas*, livro de estréia de Manuel Bandeira.

A partir de *Carnaval*, seu segundo livro, encontramos o poeta em estado puro, mais condensado e filtrado, quanto à expressão, mais livre, quer dizer, mais criador e transfigurador, quanto à inspiração.

Daí por diante, apuradas todas as suas inconfundíveis qualidades, todo verso seu como essência é uma perpétua e ousada transposição estética, como expressão um jogo contínuo de harmonias músico-verbais, de variações melódicas, uma silva de figuras felizes, uma constante transfiguração da matéria poética, que é para o poeta a linguagem concreta.

Atente-se, por exemplo, nesta lindíssima metáfora, atrevida metonímia em que o poeta, com um golpe de mestre, fundindo os dois termos de comparação, de modo a se interpenetrarem no absoluto, estabelece paradoxalmente uma relação nova, sutil, imprevista, absurda, de efeito a causa, de agente a paciente, entre o objeto e a sensação do objeto:

Como uma adaga partida,
punge o golpe voluptuoso.

É surpreendente e rico o efeito desse impressionismo de linguagem. Recordo uma bela similar dessa esplêndida figura no verso de Baudelaire:

Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient...

O *pungir voluptuoso*, como a *doce ferida, leitmotiv* da mesma poesia citada, não são menos outros achados.

Os mais inusitados recursos expressionais se multiplicam nesse artista arguto, nesse perfeito artesão, cônscio da sua língua e da sua técnica segura, como esta forma de inversão enrodilhada em expletivos:

> Um Pierrot de vestes de seda
> negra, ele próprio toca e canta.

Da aliteração e da consonância tira efeitos surpreendentes, sem sacrificar no altar das chamadas harmonias imitativas, delírio dos simples versejadores.

"Os sapos" (uma sátira ferina ao falso academicismo, que termina com uma nota aguda de desalento ecoante do folclore, na mais perfeita imagem da solidão do artista superior em meio à altissonante confraria das mediocridades) começa por uma série de estupendas aliterações e o próprio ritmo curto, sofreado, dos versos de cinco sílabas (fôrma em que só dificilmente um poeta de língua portuguesa ainda que de boa técnica, se move com desembaraço) já se diria uma onomatopéia:

> Enfunando os papos
> saem da penumbra,
> aos pulos, os sapos.

A esses versos, a cuja aliteração do *p*, imitativa da marcha saltada dos sapos, a assonância da vogal clara acrescenta uma tonalidade oratória e enfática, condizente com o assunto da primeira parte do poema (isto é, o debate agressivo dos batráquios), segue-se, em artística antítese, o quarto verso da estrofe:

> A luz os deslumbra...

no qual encontra representação magnífica a ambiência noturna e, pois, batraquial, da poesia, mercê, talvez, da assonância da quinta vogal e quem sabe também da encantação operada pela sugestão latinizante *lux-umbra* das suas duas palavras tônicas, em curiosa antilogia. Esse quarto verso do poema, unido ao contexto, com o qual contrasta artisticamente, no sentido como

nos seus veículos expressionais, produz uma admirável impressão de contemplativo alumbramento noturno:

Enfunando os papos,
saem da penumbra,
aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Assim, desde a sua quadra inicial, essa poesia estava já destinada a ser a maravilha que é.

Outro exemplo de aliteração feliz é este verso da poesia "Vulgívaga":

O fio fino das navalhas...

que não é apenas uma harmonia imitativa, senão também uma delícia musical: além disso, forma ele uma impressiva imagem de pavor, produzida pela transposição forçosa que se opera em nosso espírito da impressão para a sensação. É um belo efeito artístico de refração. A transcrição de toda a quadra, que contém uma rica variedade de tônicas, ilustrará a afirmativa:

E o cio atroz se me não leva
a valhacoutos de canalhas,
é porque temo pela treva
o fio fino das navalhas...

Resolvido (para usar a terminologia dos pintores) pelo mesmo processo de refração pictórico-poética, é aquele sombrio quadro, sinistro carvão em que uma gigantesca sombra projetada na parede de uma sala mal-iluminada é todo o motivo de emoção do poema e muito mais eloqüente torna o quadro do que se a imagem do seu figurante nos fosse mostrada diretamente:

A SILHUETA

Na sala obscura onde branqueja
a mancha ebúrnea do teclado,
morre e revive, expira e arqueja
o estribilho desesperado.

Um Pierrot de vestes de seda
negra, ele próprio toca e canta.
O timbre múrmuro segreda
uma dor que sobe à garganta.

E uma tristeza de tal sorte
vem nessa pobre voz humana,
que se pensa em fugir na morte
à miséria cotidiana.

Como a voz, também a mão geme.
E na parede se debruça
a sombra pálida, que treme,
de uma garganta que soluça.

Toda a poesia, como se vê, é de refrações, de claro-escuro, de antíteses, de antilogias. Uma sala *obscura* onde *branqueja* uma *mancha ebúrnea* e onde *morre*, *revive* e *arqueja* um estribilho *desesperado* que é *múrmuro* e *segreda*. Há uma indisfarçável afinidade entre o estado de espírito que esse quadro cria, a sua atmosfera angustiante, e a falta de lógica dos seus termos. É bem isso a "lógica da impropriedade", formidável elogio que a incompreensão de um famoso crítico literário traçou da poesia de Baudelaire, julgando anatematizá-la.

Quanto ao ritmo, que riqueza, que arte, que técnica, a de Manuel Bandeira! O seu verso é ágil, movimentado, gracioso, vivo, ou lento, caricioso, envolvente, espasmódico às vezes, tocando por todos os matizes, capazes de exprimir as mais inefáveis sensações, de reproduzir os mais sinuosos movimentos das coisas, de captar e fixar qualquer instante fugitivo do numeroso e variado ritmo da natureza. Por outro lado, longe de ser uma peia para esse poeta, a medida é antes um convite para a libertação, porque é um contraste, um ponto de partida para infinitas variações rítmicas, plásticas, melódicas.

No *Carnaval*, a pirotecnia do seu verso, lembrando a ciência de um Banville, ou melhor, de um Verlaine, é assombrosa, às vezes.

Há, por exemplo, um louco movimento, um vertiginoso redemoinhar, um rodopio desenfreado, e, ao mesmo tempo, como um

segundo plano, uma intenção de iluminação profusa, na "Canção das lágrimas de Pierrot", que evoca uma sala de carnavalada báquica e em cujas estrofes primeira e segunda a aliteração do *l* e do *m* produz um efeito estupendo de velocidade, de resto já facilitadd pelo metro setissilábico:

A sa*l*a em espelhos brilha
com *l*ustres de dez *m*il ve*l*as.
*M*iríades de rode*l*as
*m*ulticores — *m*aravilha! —

torve*l*inham no ar que alaga
o cloreti*l*o e se to*m*a
daque*l*e *m*esclado aro*m*a
de carnes e de bisnaga.

E rodam mais que *confetti*
em farândolas quebradas
cabeças desassisadas
por Colombina ou Pierrette.

II

Pierrot entra em salto súbito.
Upa! Que força o alevanta?
E enquanto a turba se espanta,
ei-lo se roja em decúbito.

A tez, antes melancólica,
brilha. A cara careteia.
Canta. Toca. E com tal veia,
com tanta paixão diabólica,

tanta, que se lhe ensangüentam
os dedos. Fibra por fibra,
toda a sua essência vibra
nas cordas que se arrebentam.

É impossível ler esses versos, que justamente pintam a mímica, os esgares, o desenfreado carnavalesco, em suma, de outra ma-

neira que não vertiginosamente. E é vertiginosamente que chegamos até a quadra final:

Ele que estava de rastros,
pula, e tão alto se eleva,
como se fosse na treva
romper a esfera dos astros. [1]

É impossível também deixar de assinalar esse precioso achado que é o segundo adjetivo *tanta* do *enjambement* do quinto para o sexto quarteto citados, que, com a pausa obrigatória da sua vírgula, nos arranca, na leitura oral, uma tonalidade de voz àguda, aflitiva, como a de um grito de corda que se arrebenta.

Já em outros passos, variando de tom, como a diversidade dos motivos e das emoções requer, o seu verso tem carícias de intimidades amorosas, tem um embalo preguiçoso, como o das cantigas de ninar, como o serpentear múrmuro de águas pequenas:

Ingênuo enleio de surpresa,
sutil afago em meus sentidos,
foi para mim tua beleza,
a tua voz em meus ouvidos.

Murmúrio dágua, és tão suave aos meus ouvidos,
faz tanto bem à minha dor teu refrigério!

[1] A aproximação Bandeira-Banville, que atrás fizemos, não só pela razão então invocada se justifica. É que justamente nesta quadra final da poesia em apreço o nosso poeta emprega a figura de alusão (figura tão cara aos antigos) à célebre estrofe do autor das *Odes funambulesques*, descritiva de um acrobata circence que, ao pular demasiadamente alto do seu trampolim, de tal sorte o fez e tão violenta e desastradamente que varou o teto de lona do circo, indo projetar-se no céu, entre as estrelas:

Enfin, de son vil échafaud,
le clown sauta si haut, si haut,
qu'il creva le plafond de toiles,
aux sons du cor et du tambour,
et le coeur devoré d'amour,
alla rouler dans les étoiles!

Bandeira, consumado beletrista, era useiro em enriquecimentos da espécie. São muito encontradiços na sua obra exemplos da mencionada figura.

Nem sei passar sem teu murmúrio a meus ouvidos,
sem teu suave, teu afável refrigério!

Às vezes, como acima, é um lamuriar em surdina a que a figura de repetição empresta meiguices persuasivas. Ou bem tem o tom espetacular das grandes revelações proféticas, como nos tercetos de "Alumbramento", que é um dos momentos mais felizes do poeta.

Sabe imitar com graça o meneio flexuoso de um bambual, em versos que humanizam a natureza exterior:

A mata agita-se, revoluteia, contorce-se toda e sacode-se!
A mata hoje está como uma multidão em delírio coletivo.
Só uma touça de bambus, à parte,
balouça levemente... levemente... levemente...
E parece sorrir do delírio geral.

Nos tercetos hendecassilábicos de "Hiato" [2] fixa, em mancha de pincelada limpa, uma deliciosa marinha cheia de luminosidade em que as velas contrafazem garças esfrolando a água para alçarem vôo:

Um poema luminoso como o mar,
aberto em sorrisos de espuma, onde as velas
fogem como garças longínquas no ar...

Ou ainda por vezes o ritmo do seu verso tem pausas longas, é largo, solene e cadenciado, como as pulsações trágicas da treva, como o movimento espalmado da onda no mar largo, tal como o verso oceanográfico com que abre uma das suas mais estranhas e mais belas poesias:

2 Curioso de todas as experiências poéticas e métricas, Bandeira, nessa poesia, que desde o título trai precisamente o seu propósito, quis por diversão artística praticar intencionalmente o hiato, o qual, sistemática e, pois, erroneamente usado na poética portuguesa e no nosso romantismo, talvez por propensão do nosso falar, foi abolido pelos parnasianos, que, entretanto, caindo no exagero contrário, passaram a impor sistemática e indiscriminadamente a elisão. Se o hiato torna fracos muitíssimos versos da lírica lusitana, a elisão torna duros certos versos do nosso parnasianismo. Do emprego apropriado de uma e de outra fórmula tiram-se efeitos estupendos de expressividade e harmonia e cabe ao bom poeta escolher o momento e o lugar para uso certo de ambas.

A sereia de Lenau

Quando na grave solidão do Atlântico
olhavas da amurada do navio
o mar já luminoso, já sombrio,
Lenau! teu grande espírito romântico

suspirava por ver dentro das ondas
até o álveo profundo das areias,
a enxergar alvas formas de sereias
de braços nus e nádegas redondas. [3]

Ilusão! que, sem cauda, aqueles seres,
deixando o ermo monótono das águas,
andam em terra suscitando mágoas,
misturadas às filhas das mulheres.

Nikolaus Lenau! poeta da amargura!
Uma te amou, chamava-se Sofia.
E te levou pela melancolia
ao oceano sem fundo da loucura.

[3] É impossível precisar o que determina a beleza irradiante desse verso, se o sensualismo puro da imagem evocada tão cruamente que faz apelo às reminiscências clássicas da pintura e da escultura, se a variedade eufônica das suas palavras. A notar incidentemente que é surpreendente que o poeta tenha podido causar nesse verso a mais viva surpresa, tanto de ordem acústica como intelectual, a despeito de ter usado uma rima quase obrigatória, como é *redonda* para *onda*. Será pela rara propriedade com que a empregou nesse verso integrante de uma quadra toda de rimas plurais, sibilantes, para dar a impressão do espumejar da água, nesse verso que é rítmica, melódica e plasticamente bojudo, curvo, convexo, como a imagem das ondas e das nádegas que ele evoca? Seja, porém, como for, releva acentuar que esse verso frisa, sobremaneira, a diferença entre a moderna estética poética e a estética parnasiana, que, a despeito das notas avançadas dos poetas da chamada geração do *Fon-Fon*, que já se haviam feito sentir ("Eu moro perto de uma *vacaria*", clamara anteriormente Mário Pederneiras, e Olegário Mariano: "Sou magro, sou *comprido*, sou bizarro"), ainda imperava oficialmente ao tempo em que Bandeira começou a escrever a sua obra. Já Racine, a propósito de Homero, que não recuava ante a enumeração em verso de cousas tidas como antipoéticas ou prosaicas, se rebelava contra o falso preconceito da "linguagem nobre" que dominava a poesia do seu tempo. A superstição do termo nobre, ou melhor, a ojeriza ao termo comum que falara alto entre os nossos clássicos, passando de modo geral pelos românticos, perdurou acentuando-se até os parnasianos.

É um admirável observador e fixador da beleza das atitudes, cuja graça e movimento reproduz a cada passo com indizível sutileza. É o poeta da dança, da mímica, dos gestos de amor:

Aqui, sob esta pedra onde o orvalho roreja,
repousa, embalsamado em óleos vegetais,
o alvo corpo de quem, como uma ave que adeja,
dançava descuidosa e hoje não dança mais.

Três gregas de alvos pés, pubescentes e esguias,
dançam meneando véus, flexíveis como enguias...

Oréades gentis que a flauta de Egipã
congraçava na relva em rondas e coréias...

Estendo longamente a mão pelo teu dorso...

O teu ombro no meu, ávido, se insinua...

Uma das invenções felizes deste poeta é o que chamarei o ritmo em espiral descendente, maravilhoso achado com que termina a sua mais célebre poesia, "Os sapos":

Longe dessa grita,
lá onde mais densa
a noite infinita
verte a sombra imensa,

lá, fugindo ao mundo,
sem glória, sem fé,
no perau profundo
e solitário, é

que soluças tu,
transido de frio,
sapo cururu
da beira do rio...

A rima, elemento de surpresa e variedade do verso e que é propriamente, dentro da estética tradicional, o agente do verda-

deiro êxtase poético, porque é ela que nos produz essa "espécie de revelação súbita, essa iluminação interior" que na verdade são os fatores constitutivos da qualidade específica da poesia das idades modernas (e compreenda-se nesta generalização toda sorte de aproximação rimática) — a rima nesse poeta-artista não é apenas a fonte de prazer de ordem acústica, mas reúne a essa as qualidades de ordem intelectual que a tornam, como a medida, um elemento também de percepção e expressão.

A sua arte requintada explorou sabiamente toda a gama das rimas com inaudita felicidade. Há em toda a obra desse agudíssimo artífice do verso as mais variadas espécies de rima. Desde a milionária, passando pela rica, até as chamadas rimas paupérrimas, que ele, com perícia consumada, transfigura a ponto de com elas tirar efeitos magníficos, como nesta quadra em que rima, e parelhamente, dois adjetivos, sem deixar, entretanto, de causar a mais viva surpresa:

> E rodam mais que *confetti*
> em farândolas quebradas
> cabeças desassisadas
> por Colombina ou Pierrette.

É que a catacrese de quebradas, como no caso da poesia "À sombra das araucárias", atrás citada, dignifica tudo, como se vê.

Até as rimas imperfeitas em *er, ér*, chamadas normandas pelos franceses e que nós brasileiros deveríamos chamar portuguesas (*prazer-mulher/sofrer-qualquer*), ele as usa com certa graça. Ninguém faz melhor emprego, tão bem moderado, das toantes em alternância com rimas regulares:

O SILÊNCIO

> Na sombra cúmplice do quarto,
> ao contato das minhas mãos lentas,
> a substância da tua carne
> era a mesma que a do silêncio.
>
> Do silêncio musical, cheio
> de sentido místico e grave,
> ferindo a alma de um enleio
> mortalmente agudo e suave.

Ah, tão suave e tão agudo!
Parecia que a morte vinha...
Era o silêncio que diz tudo
o que a intuição mal adivinha.

É o silêncio da tua *carne*.
Da tua carne de âmbar, *nua*,
quase a *espiritualizar-se*
na aspiração de mais *ternura*.

O nexo espiritualizante do clímax desse poema — como que uma *berceuse* do silêncio, em que essa última palavra, além de intitular a peça, aparece em todas as suas estrofes — é corroborado na expressão formal dos dois principais quartetos (o primeiro e o último) por um veículo expressional adequado ao caso, isto é, a rima toante, que, oferecendo uma sonoridade surda — e não o som batido da rima consoante —, permite a perfeita transmissão do sentido intelectual dos termos dos versos.

Era preciso que as rimas aí não pesassem demasiadamente (e daí as toantes) chamando a atenção para a estrutura formal dos versos e perturbando, em conseqüência, a mensagem intelectual do poema (a transubstanciação da carne em essência espiritual e do silêncio — conduto do supremo êxtase — em matéria sensível, para uma ideal posse total do espírito e dos sentidos), mensagem que, enunciada tematicamente no primeiro quarteto e desenvolvida nos dois seguintes, tem a sua plena eclosão na última quadra.

As necessárias variações melódicas do tema ficaram a cargo das rimas consoantes das duas quadras intermediárias, aliás rimas todas abafadas e graves, como convinha à ambiência do poema.

Não será demais acentuar, *en passant*, a infalível riqueza do poeta no jogo imagístico de palavras e expressões antilógicas de muita propriedade: *ferir de* um *enleio* mortalmente *agudo* e *suave*.

E que arte nas rimas esdrúxulas, no esdrúxulo que é a terceira rima, a terceira dimensão desconhecida do verso francês e de que Bandeira se serve com tanta habilidade e propriedade, não pela preocupação inferior de causar um efeito meramente formal, mas sim para se exprimir com maior justeza, pois que os seus esdrúxulos são sempre uma pintura verbal de emoções e sentimentos esdrúxulos, tal como ocorre em diversas poesias adiante enumeradas e de que extraio apenas os trechos ilustrativos ("A canção das lágrimas de Pierrot", "Vulgívaga", "Pierrot branco", "Pierrot místico", "Pierrette"):

Pierrot entra em salto súbito.
Upa! Que força o alevanta?
E enquanto a turba se espanta,
ei-lo se roja em decúbito.

"Minha paz, minha alegria,
minha coragem, roubaste-mas...
E hoje a minhalma sombria
é como um poço de lástimas..."

Não posso crer que se conceba
do amor senão o gozo físico.
O meu amante morreu bêbado.
e meu marido morreu tísico!

Fui de um... fui de outro... Este era médico...
Um poeta... Outro, nem sei mais!
Tive em meu leito enciclopédico
todas as artes liberais.

Atrás de minha fronte esquálida,
que em insônias se mortifica,
brilha uma como chama pálida
de pálida, pálida mica...

Insensato aquele que busca
o amor na fúria dionisíaca!
Por mim desamo a posse brusca.
A volúpia é cisma elegíaca...

Não às alegrias impuras,
mas a aquelas rosas simbólicas
de vossas ardentes ternuras,
grandes místicas melancólicas!

Corro à floresta: entre miríades
de vaga-lumes, junto aos troncos,
gênios caprípedes e broncos
estupram virgens hamadríades.

A lua verte como uma âmbula
o filtro erótico que assombra...
Vem, meu Pierrot, ó minha sombra
cocainômana e noctâmbula!...

Sem preocupações inferiores, como disse, de malabarismos poéticos, é contudo o mais astucioso criador de rimas fantasistas:

Seu alaúde de *plátano*,
milagre é que não se quebre.
E a sua fronte arde em febre,
ai dele! e os cuidados *matam-no*.

E, encontrando-o, *Colombina*
se lhe dá, lesta, à socapa,
em vez de um beijo, uma tapa,
o pobre rosto *ilumina-se-lhe*.

Não posso crer que se *conceba*
do amor senão o gozo físico!
O meu amante morreu *bêbado*
e o meu marido morreu tísico!

No capítulo da rima, todavia, a sua contribuição pessoal, a sua inovação principal na poética brasileira, é a rima de agudos com esdrúxulos, constante da sua poesia "A dama branca". Note-se, de passagem, como tal espécie ímpar de rima se casa bem com o metro ímpar de nove sílabas dessa poesia toda de eneassílabos:

Era desejo? — Credo! — De tísico?
Por histeria... Quem sabe lá?
A Dama tinha caprichos físicos:
era uma estranha vulgívaga.

Ao pobre amante que lhe queria,
se lhe furtava sarcástica.
Com uns perjura, com outros fria,
com outros má.

Mas, vejo, sinto que neste apressado alinhavar de notas marginais — simples preito da minha admiração — nada disse do que há de substancial na substanciosa poesia de Manuel Bandeira, o seu elemento profundo, a atmosfera espiritual do drama lírico de que os seus versos são a mera comunicação, a exteriorização formal, maravilhosa exteriorização, diga-se mais uma vez, pois que se constrói e se reveste de todos os requintes, de todas as sutilezas, de toda a força de que a suprema arte de escrever, através de miríades de aperfeiçoamentos, em tantos séculos de cultura e experiência, pode revestir-se.

Nestas notas, simples bosquejos à margem da técnica desse original poeta, sinto que nada disse de essencial sobre a sua poesia, vejo que me faltou dizer tudo, depois de tanto dizer; que pararei naquele ponto em que param todos os estetas da poesia — naquela "graça inefável", naquele "sentido profundo e misterioso" cuja explicação e cujo encantamento estão para além do verso em si, dos vocábulos e até da significação desses.

Numa palavra, sinto que pararei à porta do templo, nos umbrais do tabernáculo, no instante de "*l'acte même des Muses*". Como devassar o imponderável que pela sua natureza mesma é inexprimível?

É esse elemento imponderável, é o inefável, que forma acima de tudo a superioridade e a importância da poesia de Manuel Bandeira e que fora mister definir, se não se tratasse do indefinível.

Um ponto há, porém, e de suma significação, que poderemos fixar, ao traçar a posição de Bandeira na lírica brasileira.

Falando de Baudelaire, um crítico francês insistiu recentemente em salientar a sua contribuição capital e pessoal no domínio da estética poética da poesia francesa: a implantação do mistério como elemento estético.

Pois, guardadas as devidas proporções, poderemos dizer que papel parecido desempenhou, de certo modo, entre nós, Manuel Bandeira.

Bem que nos pudéssemos já orgulhar das criações, com determinado espírito moderno, em outros muitos sentidos, de alguns poetas da geração literariamente anterior à sua, como entre outros muitos os que já citamos páginas atrás, ao poeta do *Carnaval* devemos a estética desses versos condensados, prenhes de mistério, de nexos e sugestões, desses versos de rigorosa precisão de forma, quase arquitetônicos alguns, mas de sentido ambíguo, misterioso

e que devassam analogias estranhas, imprevisíveis para a lógica das associações comuns de termos. Antes de Bandeira, julgo que não serão muito encontradiços, na nossa lírica, versos do tipo destes:

Ave solta no céu matinal da montanha...

O espasmo é como um êxtase religioso
e o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...

Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas...

Em tuas mãos de morte, ó minha Noite escura!

Para terminar, não me furtarei a uma confissão: o prazer perverso que, incidentemente, experimentei ao falar dos rigores técnicos, do requintado formalismo poético daquele que primeiro entre nós desarticulou o verso regular e primeiro gritou o lirismo absoluto, que visa mais ou menos a integrar o poeta naquele estado de vidência prognosticado pelo vidente Rimbaud.

Meditem alguns modernistas na estranha e maravilhosa aventura de Manuel Bandeira. Como todo mestre, ele sentiu um dia a necessidade de se evadir da ordem estabelecida para uma ordem especial, de desmanchar tudo para começar de novo.

Toda evasão supõe o cansaço daquilo a que se deseja fugir.

Sua obra resumia, estratificado e condensado, todo o acervo dos princípios estéticos que permitiram e inspiraram em todas as línguas e em tantos séculos de literatura a criação de tantas obras-primas; numa palavra, sua obra era um *raccourci* de toda a arte poética que desde os latinos regeu a pena dos poetas e cujas regras ele, com suma ciência, embora tendo-as apenas como um *meio*, observava com maior rigor até e mestria que muitos dos próprios poetas formalistas da nossa literatura que tinham tais regras como um *fim* em si mesmas.

Foi a essa ordem secular, quando lhe pareceu que, malbaratada, ficara cediça, que, à semelhança de outros em outras literaturas, ele quis fugir, animado por um espírito renovador a todos os títulos respeitável.

Foi a saturação daqueles mesmos princípios milenares que ele com invulgar perícia havia praticado e sublimado nas suas pri-

meiras obras, mas que ao cabo se lhe afiguraram inoperantes, que lhe inspirou a revolta.

Mas quantos por aí quererão fugir... a quê? Quantos estarão saturados... de quê?

In *Homenagem a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, 1936. (Repr. in *Manuel Bandeira — Poesia e prosa,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.)

Estudo sobre Manuel Bandeira

Otávio de Faria

Não são muitos entre nós os que dão a Manuel Bandeira toda a importância que ele realmente tem para a nossa poesia. Mesmo entre os que não escondem a sua admiração, não é raro encontrar uma visão bastante acanhada e mesquinha da figura do poeta, como, por exemplo, essa imagem debilitada e truncada que o reduz ao conhecido "poeta modernista" autor de *Libertinagem* e a nada mais além disso.

Sem dúvida, Manuel Bandeira já seria muito de admirar simplesmente pela sua obra do período que conhecemos em geral pelo nome de "modernismo brasileiro". Mas todos aqueles que conhecem a obra do poeta — que vem de muito antes do modernismo e de que *Libertinagem* não foi certamente o último momento —, esses, por certo, se recusarão a aceitar um modo de encarar o poeta que o reduz e empobrece, prendendo-o sem razão de ser a um movimento literário já passado, e que, sobretudo, destrói o que realmente parece ter de maior: toda uma evolução poética, toda uma unidade que condiciona as diversas fases pelas quais veio passando.

Impõe-se portanto a obrigação de ter de Manuel Bandeira uma visão mais completa. Como bem poucos dentre os nossos verdadeiros poetas, ele apresenta essa coisa muito rara: uma evo-

lução, e uma evolução que já hoje se pode seguir através dos seus livros, pois, se, naturalmente, ainda não há ponto de chegada, não faltam nem um marco inicial bem firme nem várias escalas no decorrer do percurso. Tentar reduzi-lo, portanto, ao "poeta modernista" das chapas que correm mundo, é não só negar o poeta inicial, como desconhecer o poeta pós-modernista. É se recusar a ver toda a evolução de um autêntico poeta — essa coisa tão rara entre nós — e de um poeta cujas qualidades de pureza e de sinceridade fazem, de tal modo são excepcionais, com que se o coloque logo entre os nossos melhores poetas. Sob esse ponto de vista, creio que nada fica a dever a outros poetas que, na sua figura geral, me parecem superiores a ele, como Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt ou Murilo Mendes.

Estamos aqui na mais autêntica região da poesia e o poeta tem direito a todas as honras do título. Não esconderei que o vejo também com as responsabilidades que tão grande investidura traz consigo...

Ao contrário de Augusto Frederico Schmidt e de Vinicius de Moraes, cuja evolução se deu ou se está dando sem que os poetas abandonem uma espécie de zona central, nuclear em relação a todos os seus problemas (todos os seus movimentos sendo, de um modo geral, concêntricos), Manuel Bandeira, do mesmo modo que Murilo Mendes, tem a sua evolução marcada pela sucessão de portos diferentes, de escalas que distam léguas umas das outras. Enquanto os primeiros surgem à procura de caminhos novos, sempre numa mesma zona, à volta de uma mesma cidade, esses últimos são essencialmente pessoas que mudam de uma cidade para outra, bem distante, em nada semelhante à de onde vieram. De força centrípeta nas suas existências poéticas, nem a mais leve sombra. Para eles não há pântanos no mundo e os caminhos têm sempre um fim. Levam sempre a alguma parte, aqui ou ali, à glória do reino de Deus ou à aparente liberdade de Pasárgada, mas não se perdem nunca no vago, na bruma ou na distância — na negação, na revolta. Por isso mesmo, nas suas obras não há preocupação com a descoberta de caminhos ou com a impossibilidade de segui-los, mas com os próprios lugares onde estão.

São poetas, digamos assim, para quem a memória parece não pesar, o passado não prender com seus invencíveis grilhões. São poetas que para poder viver e se desenvolver precisam esquecer, precisam atirar para longe o dia de ontem de que já conseguiram

se libertar. E, enquanto o drama poético de um Augusto Frederico Schmidt e de um Vinicius de Moraes consiste, fundamentalmente, na impossibilidade de esquecer, seja mesmo de esquecer a menor das coisas que fizeram, poetas da natureza de Manuel Bandeira e de Murilo Mendes deixam para trás o passado fracassado' e vão continuar adiante o seu canto eterno. O "alvo do Caramuru" não seria nunca um obstáculo para a irrupção do "Credo" de Murilo Mendes. E é o mesmo Manuel Bandeira para quem:

Só a dor enobrece e é grande e é pura

que irrompe, anos depois, no grito de alegria incontida e de libertação de qualquer sofrimento que é o ideal de Pasárgada contido em *Libertinagem.*

É portanto sob o signo da transformação — e de uma completa transformação — que a obra de Manuel Bandeira se apresenta diante de nós. De *A cinza das horas* às últimas poesias publicadas, as modificações são tão grandes e tão violentos os contrastes, o tom se alterou de tal modo e o poeta se mostra hoje tão diferente do que era no início, que se é insensivelmente levado a indagar por que pontos intermediários passou ele, vindo de um extremo para outro, enfim, qual o itinerário que condiciona oposições tão marcadas...

Os críticos, em geral, assinalam determinadas fases muito nítidas, mas não é difícil verificar que a evolução a que estão se referindo é, simplesmente, a da *forma* das poesias, quase sempre ficando mais ou menos intocado o problema da evolução de *fundo* da obra. É assim o movimento total visto apenas pelo seu aspecto mais exterior. E daí nasce, provavelmente, a afirmação um pouco simplista de que muitos não se cansam: o poeta parnasiano transformou-se no poeta modernista...

Uma maior aproximação da obra de Manuel Bandeira permite compreender logo que existe toda uma evolução de *fundo,* ao lado da evolução de *forma.* E esclarece mesmo que, em termos gerais, há correspondência entre elas. Coloca-se assim, por si mesmo, o problema de saber se as pequenas discordâncias cronológicas assinaláveis são desprezíveis diante da consideração de um movimento único, fundindo-se nele os dois movimentos evolutivos de forma e de fundo. E nesse caso: se a transformação de forma não foi apenas um reflexo da transformação de fundo, se uma não é a simples tradução da outra em termos de poética.

De um lado temos, quanto à forma: da sujeição a toda uma série de regras literárias (de que o parnasianismo de *A cinza das horas,* em 1917, é o inequívoco representante), o poeta, através de uma série de evoluções, chegou à ruidosa libertação das regras literárias estabelecidas (que foi, como se sabe, uma das características do movimento modernista e que *Libertinagem,* em 1930, concretizou de um modo decisivo). Ainda mais que, vencendo certas imposições efêmeras da *estética* modernista, o poeta (pelo menos tanto quanto se pode julgar pelo simples conhecimento de algumas poesias isoladas) libertou-se definitivamente de toda e qualquer obsessão com as regras literárias *convencionais,* limitando-se a como que depositar nas suas poesias o que sente, simplesmente, sem dar mais atenção à forma — divindade não só derrubada, como já agora mais ou menos esquecida...

De outro lado temos, quanto ao fundo: de uma concepção fundamentalmente trágica da vida, que via no sofrimento o grande purificador e o queria como constante companheiro (todo o clima de *A cinza das horas...*), o poeta, depois de algumas hesitações e modificações, irrompe um dia (*Libertinagem*) num grito de libertação de qualquer sofrimento, de fuga para uma região onde tudo seja fácil e alegre — para esse reino ideal da felicidade completa que Pasárgada representa gritantemente. E mesmo em outros pequenos sonhos posteriores, o que se faz ouvir ainda é o mesmo canto de liberto, por mais atenuado e velado que seja — canto de um verdadeiro liberto que encontra a liberdade tão ardentemente procurada vivendo a vida simples e boa que as horas trazem calmamente sempre que não há, contrariando, algum obstáculo mais sério, alguma força menos favorável...

Num caso como noutro, na revolução que forma e fundo sofreram, há um grande movimento de libertação, de rompimento de dentro para fora, digamos mesmo: de extravasamento de uma "natureza" contida, represada por toda uma série de coações que a vida parece ter feito desaparecer dando livre expansão ao verdadeiro modo de ser do poeta. Num como noutro caso a revolução se dá por libertação de cadeias. E se o poeta parece um momento querer se prender com novas correntes, em tudo opostas às antigas, é para abandoná-las mais ou menos assim que percebe as novas prisões construídas (...tanto quanto é possível afirmar, tendo tão poucos dados para servir de base).

Forma e fundo têm assim curvas tão semelhantes nas suas linhas gerais que a tentação imediata é de assimilar os dois movimentos e proclamar, sem mais, o absoluto sincronismo da evolu-

ção de forma e fundo na obra do poeta. Surgiriam no entanto logo, a atrapalhar-nos bastante, alguns problemas de ordem cronológica. Convém, pois, antes de estabelecermos a concordância e partirmos dela para outros aspectos da obra de Manuel Bandeira, nos determos um momento num exame mais detalhado, ainda que muito rápido pela força das circunstâncias, primeiro da evolução da forma, depois da transformação do fundo de sua poesia.

Creio que será difícil encontrar melhor imagem para sintetizar o inegável "progresso" de forma que se nota na poesia de Manuel Bandeira do que essa com que o Sr. Tristão de Ataíde marcou, numa de suas grandes críticas, a ascensão na qualidade poética dos seus livros: "*A cinza das horas*", escreve ele, "foi a despedida aos ritmos e símbolos herdados; o *Carnaval* foi a primeira quebra das amarras e a inquietação da viagem; *O ritmo dissoluto* foi assim como aquele 'vira-buchos' que Cabral enxergava como primeiros sinais da terra nova; *Libertinagem* é a primeira missa no ilhote da Coroa Vermelha... Terra firme de novo, depois da viagem acidentada" (*Estudos*, 5.ª série).

De um extremo a outro da obra, de *A cinza das horas* a *Libertinagem* e às poesias mais recentes, existe "progresso", um inegável progresso. E não é só a conquista de quem atinge terra firme, mas terra própria, terra onde não é necessário fazer nada para se ser poeta.

Nos primeiros livros, especialmente em *A cinza das horas*, tenho para mim que as exigências de uma forma ainda por demais rígida para as tendências mais íntimas do poeta impediam a plena expansão das suas qualidades. Impossível reconhecer nesses versos mais ou menos cinzentos toda a sua verdadeira originalidade, a força real do seu talento. Mesmo em *Carnaval* — onde já se encontra esse admirável "Sonho de uma terça-feira gorda" que, como inspiração poética, talvez o poeta ainda não tenha superado — o peso da forma me parece esmagar a "originalidade" do poeta, se assim se pode dizer... Seguramente, ainda é difícil prever por ele a qualidade das poesias que vão constituir, anos depois, *O ritmo dissoluto*.

Mesmo correndo o risco de escandalizar muito os que vêem precisamente no autor de *Libertinagem* o nosso maior poeta, não deixarei de dizer que, de todos os livros de Manuel Bandeira, é *O ritmo dissoluto* o que mais me satisfaz. Naturalmente, admiro muito o poeta que, chegando ao seu pleno desenvolvimento,

nos deu em *Libertinagem* os versos esplêndidos de "O impossível carinho", "Evocação do Recife", "O cacto" e tantos outros. Mas acho que, livro por livro, melhores poesias por melhores poesias, prefiro *O ritmo dissoluto*.

É o momento em que o poeta, vencendo as últimas barreiras da sujeição a regras que o tolhem demais, atinge a sua forma mais agradável. E é sobretudo o momento em que me parece prometer mais — quando o vejo mais perto, por exemplo, dessa admirável "Estrela da manhã" (publicada há uns dois anos, numa de nossas revistas) e que muito provavelmente valerá na sua obra como um novo marco. Direi mesmo que, lido logo em seguida a *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* decepciona um pouco. Depois de poesias como "Quando perderes o gosto humilde da tristeza", "Sob o céu todo estrelado", "Carinho triste" (todas de *O ritmo dissoluto*), mesmo "Evocação do Recife", "Noturno da rua da Lapa", ou "O impossível carinho" (todas de *Libertinagem*) não deixam de dar uma impressão qualquer de tenuidade, de diminuição de forças, de menor capacidade criadora.

Temos, portanto, do ponto de vista da evolução da forma, que o poeta, depois de ter lutado contra o peso de regras opressoras nos seus dois primeiros livros, sem conseguir uma vitória inequívoca, triunfa enfim em *O ritmo dissoluto*, não sem se ressentir da luta, no entanto. Em *Libertinagem*, porém, apesar de já estar senhor de todos os meios, não consegue se dar na medida do seu valor total. Vencendo em seguida novos obstáculos, surgidos, creio eu, dos próprios elementos da vitória anterior ("exigências" da estética modernista...), parte nas suas novas poesias para regiões onde parece capaz de uma liberdade e de uma pureza ainda mais completas, como "Estrela da manhã" indica tão acoroçoadoramente.

Se a curva que marca a evolução da forma separa os dois primeiros livros dos dois últimos, a curva de evolução do fundo coloca nitidamente a separação entre *O ritmo dissoluto* e *Libertinagem*, isolando assim o último livro de Manuel Bandeira dos outros três. *O ritmo dissoluto* não tem de modo algum a mesma posição nos dois gráficos. Enquanto num já é plena ascensão, quase apogeu, noutro ainda é fase de hesitação e meios-tons. Pois já as suas poesias são quase inteiramente "revolucionárias", e no entanto ainda persiste o "elogio da dor", que, como sabemos, pode mais ou menos caracterizar a primeira fase da poesia de Manuel Bandeira.

Com *A cinza das horas* o poeta surge em plena apologia do sofrimento como ideal de vida, como caminho para a grandeza e para a elevação da alma. É um poeta inegavelmente triste que não compreende bem a razão de ser da vida e faz versos prevenindo desde logo:

> Eu faço versos como quem chora
> De desalento... de desencanto...
> Fecha o meu livro, se por agora
> Não tens motivo nenhum de pranto.

Trata-se de um melancólico que ama a solidão, o lamento, as confissões. Trata-se de um triste para quem o amor:

> Paixão puríssima ou devassa,
> Triste ou feliz, pena ou prazer,
> Amor — chama e, depois, fumaça...

e que, se acaso chega a ouvir a voz da alegria, é sempre como uma "voz de fora", que vem até ele e acorda muitas notas adormecidas, mas que não o consegue empolgar e dominar por muito tempo. Trata-se enfim do poeta que fala em renunciar e se sepultar numa tristeza silenciosa, proclamando serenamente:

> Só a dor enobrece e é grande e é pura.
> Aprende a amá-la que a amarás um dia.
> Então ela será tua alegria,
> E será, ela só, tua ventura...,

pedindo a Deus que faça da "tristeza inteira" que encerrou em si a sua "doce e constante companheira".

Evidentemente o *alegro* com que, dois anos depois, o poeta de *Carnaval* nos surpreende logo às primeiras linhas de seu livro:

> Quero beber! cantar asneiras
> No esto brutal das bebedeiras

não pode ser considerado de modo algum como uma continuação desse movimento soturno e lento. E a verdade me parece ser que *Carnaval* não passa de um parêntese na obra iniciada

do poeta, ou talvez o primeiro passo de um novo movimento que só vai tomar corpo mais tarde. Seja como for, alguns anos depois, em *O ritmo dissoluto*, voltamos a encontrar muitas das antigas notas de *A cinza das horas* — talvez até o mesmo tom constantemente grave, muitas vezes ainda cheio de tragédia.

Sem dúvida, o poeta já fala agora em aceitar a vida, em gozá-la enquanto a dor não vem, em perder a tristeza porque não só a mocidade não dura como a vida acaba. Mas é sempre cheio de melancolia e da saudade — da invencível tristeza de quem sabe e não consegue esquecer que "a beleza é triste" e:

Que a vida passa! Que a vida passa!
E que a mocidade vai acabar.

Aliás, se já não faz declaradamente a apologia da dor, não hesita em confessar:

Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.

Inteiramente diferente, radicalmente oposto ao tom inicial e bem diverso desse último clima tão propício a fazer:

Sorrir em meio dos pesares e chorar em meio das alegrias,

é o grito que irrompe em *Libertinagem*. Logo no primeiro poema do livro, como que resumindo toda a sua evolução anterior, o poeta declara:

Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria

e confessa pouco adiante:

— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Libertação. As notas descontroladas de *Carnaval*, os tons isolados de *O ritmo dissoluto* reaparecem agora num *alegro* constante e inequívoco. Em *Libertinagem*, tudo fala num mesmo sentido e esse sentido, uma palavra o sintetiza: libertação. O poeta põe resolutamente de lado o sofrimento, decide ser feliz, livre, inconseqüente. E anuncia aos que ainda se preocupam com as obrigações e responsabilidades da vida que existe um estranho reino onde tudo é fácil e a existência, uma aventura "inconse-

qüente" — o reino de Pasárgada, para onde ele vai partir abandonando a tristeza, o sofrimento e suas inúteis complicações.

Trata-se de um estranho país, de cujo rei ele é amigo, e onde há de tudo, pois:

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar.

Inútil, portanto, pensar em sofrer quando existe um país em que tudo é tão fácil e a vida pode se tornar tão amena e simples, desde que se esteja disposto a ser feliz e a aceitar sem mais o que vem ter a nós — um país privilegiado onde enfim o poeta pode dizer:

Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei.

Seguramente, estamos aqui a uma grande distância do poeta que vimos enaltecendo as virtudes do sofrimento, do que dizia, é verdade que ainda quase de olhos fechados diante da vida:

A vida é vã como a sombra que passa.

O parnasiano dos sonetos à Camões e à Antônio Nobre transformou-se inteiramente. O poeta é outro, novo para o mundo para onde se transportou.

Nele, forma e fundo mudaram por completo. E, se nem sempre o paralelismo foi rigoroso, ora um se adiantando, ora outro, em linhas gerais e nos momentos principais tudo se deu exatamente como se um não fosse senão o reflexo, a forma exterior do outro. Mas não nos deixemos abismar por problemas de relações entre forma e fundo que levam sempre muito longe e que nos deixariam a mil léguas do nosso assunto.

O poeta é outro. No entanto, quando se presta um pouco mais de atenção a certas reticências e a certos meios-tons de *Libertinagem*, e sobretudo quando se procura colocar umas ao lado das outras as diversas poesias publicadas posteriormente, logo as perguntas se amontoam: — De todos os antigos grilhões, nada restará? Libertou-se, sem dúvida, de muitos, mas a que porto chegou? Evoluiu muito, mas aonde se deixou levar? E terá se libertado realmente — o poeta terá mesmo perdido o "gosto" da tristeza e conseguido se manter dentro das ilusões de Pasárgada, a meu ver tão perigosas para a sustentação da investidura poética recebida?...

Tentando continuar, procurando responder a essa série de perguntas que se impõem, sinto logo o terreno fugir diante de mim. Das novas direções que o poeta tomou ou parece estar tomando, como falar com segurança, se é apenas com a base de algumas poesias esparsas? O impreciso, o reticente e os meios-tons não só se recomendam como imperativos de honestidade crítica mínima, como é necessário mesmo partir da certeza de que é mais ou menos no vago e no provável que se está caminhando, os resultados seguros tomando agora a pálida forma das conjecturas mais ou menos felizes...

Algumas poesias apenas. O bastante, no entanto, para que se veja que o poeta já não é o mesmo de *Libertinagem*. Algumas poesias apenas — mas já se percebe perfeitamente que forma e fundo evoluíram (ainda que seja muito difícil dizer com precisão como e até que ponto mudaram). Transformações, novas inquietações no horizonte, abandonos de amarras, direções marcadas em sentidos diferentes dos anteriores — provas evidentes de que, com *Libertinagem* e seus pequenos hinos em surdina, o poeta não parou e não esqueceu a antiga angústia e o antigo perseguir de um ideal poético.

Tentando sintetizar toda essa nova orientação que julgo perceber nas poesias mais recentes de Manuel Bandeira, direi que vejo o poeta num caminho que, usando de uma forma esquemática, se pode chamar: o da busca da simplicidade absoluta — dessa simplicidade que os poetas do *prosaico* do nosso modernismo proclamaram como um dos ideais supremos do poeta, para quem já não convinha mais o clima do *sublime*, dos sentimentos complexos e graves.

Dessa simplicidade espontânea (ou "verdadeira", como muitos preferirão chamá-la), não é possível negar que já não exista uma grande dose em *Libertinagem*. Mas o poeta então ainda se

sente preso nos seus movimentos, ainda não ousa inteiramente renunciar à preocupação da forma. E a poesia do *quotidiano*, em que se lançou em reação à poesia do sublime e do excepcional, abre caminhos, leva a conseqüências sobre que está como que baixada uma cortina que, naturalmente, não tenta levantar nesses momentos difíceis em que é preciso lutar contra o inimigo comum e assegurar a vitória da poesia nova sobre a antiga.

Passada a crise, reconhecidos mais ou menos oficialmente os direitos dos novos imperativos poéticos, assegurados os limites da nova zona conquistada, tenho a impressão de que o horizonte se perturbou um pouco na sua pureza e novas exigências vieram acordar o poeta, desvendar caminhos necessários ainda não explorados. Ou qualquer coisa de próximo a isso. Seja como for, o indiscutível é que o clima das novas poesias que temos diante dos olhos é bem diferente do antigo. O poeta recomeçou a caminhar e trouxe consigo para a estrada tudo ou quase tudo do que já parecia ser a sua mobília, a sua casa e o seu jardim.

O clima, seguramente, é outro. Sobretudo nessas poesias que o autor declara, logo no título, terem sido tiradas "de uma notícia de jornal", como que para indicar a redução ao mínimo da parte que se poderá chamar de *criada*, ficando apenas com a poesia pura que o fato encerrava em si. Vê-se assim como a estética modernista começou a ser ultrapassada e vencida pela idéia de uma poesia mais independente de referências a ideais poéticos determinados (sejam eles de uma poesia do sublime ou de uma poesia do prosaico), ficando aberto diante de nós o caminho de uma poesia em essência *pobre*, despida de tudo, especialmente de regras estéticas...

Renunciando a qualquer complicação, seja de forma poética, seja de sentimentos, de *motivos poéticos*, limitando-se a contar os fatos tal qual acontecem na sua poesia própria — tal qual, por exemplo, os jornais muitas vezes os resumem na sua linguagem crua, *nativa* ainda —, o poeta parece ter chegado a um ideal de extrema simplicidade: o poema em que aparecem os fatos apenas, com a abstenção de qualquer preocupação de técnica poética. A poesia não reside em determinados sentimentos sublimes ou violentos de criaturas especiais (como afirmava o pensamento oficial) — mas também não está na singeleza de uma forma dada, escolhida de modo a não deturpar a espontaneidade com que a vida, em pianíssimo, vai atravessando os dias medíocres e tranqüilos de homens tão semelhantes uns aos outros que parecem todos iguais. A poesia reside, agora, apenas nos fatos narrados,

num modo de ser todo particular dos sentimentos humanos e da distribuição das coisas pela superfície da terra. E o próprio poeta como que desaparece do cenário poético, pelo menos enquanto natureza, enquanto criador. Ele é, apenas, aquele que escolhe, entre os fatos da vida quotidiana, os que contêm poesia...

Transformado, desse modo, por uma estranha redução de seu privilégio, num mero discernidor de onde se acha *poesia* na vida, como que expulso da gênese das suas obras (mesmo contra a vontade) pela espontaneidade poética de certos fatos da vida que vieram dispensá-lo da sua posição central de criação poética (sua suprema tarefa no mundo, no entanto, creio eu...), que resta ao poeta? Que fica dele, esmagado debaixo de uma negação tão radical da sua função suprema? E a sua grande responsabilidade diante dos homens, como se acomoda ela com um ideal que equivale a proclamar: a poesia está nas coisas e não no poeta?...

Trazendo o problema para os termos da obra do poeta de que nos ocupamos, lembrarei que ao longo de toda ela é impossível deixar de ver um mesmo movimento constante que tende a impulsioná-la para longe e para fora daquilo que, muito sinceramente, não esconderei ser o que me parece mais essencial na qualificação de um poeta: a sua existência à parte e marcada para o sofrimento, a sua eleição entre todos os homens para uma missão particular a que não pode se furtar, nem pela fuga ao sofrimento, nem pela confusão com os outros homens.

É na simultaneidade que decorre da persistência dos seus dons de verdadeiro poeta e de um invencível movimento de renegação do que nele é mais profundo e mais forte, que vejo, do ângulo em que me coloco, o problema insolúvel ou o paradoxo da obra de Manuel Bandeira. É quando o poeta se nega e procura desaparecer, cedendo o lugar a recordações e historietas, anedotas e notícias de jornal, que se percebe verdadeiramente quanto ele é realmente e profundamente: um poeta. Não é no *bom caminho* de *A cinza das horas* que pode ser avaliado na sua verdadeira natureza e significação, mas nos momentos de negação de *Libertinagem* e de certos poemas recentes. E é quando está empenhado, ao que imagino, em provar que a espontaneidade poética de certos fatos é capaz de substituir a natureza criadora do poeta, que escreve, como que enganando todas as vigilâncias próprias, um poema como "Estrela da manhã", onde o poeta irrompe a todos os

momento e por todas as palavras numa felicidade e numa beleza que talvez ainda não tivesse conseguido antes em nenhuma outra de suas poesias...

Para o meu modo de ver as coisas, coloca-se portanto o problema de saber até que ponto Manuel Bandeira conseguirá manter isso que se pode chamar o paradoxo de sua obra. Problema evidentemente aberto, a que só o tempo poderá dar solução e que, aqui, só interessou formular para poder mais facilmente mostrar como o que na sua obra me parece efêmero ou condenável provém, essencialmente, de uma divergência de pontos de vista básicos na consideração do poeta e da poesia. Fora do ângulo de que as vejo, é evidente que todas as barreiras e dúvidas colocadas perdem logo o seu sentido.

Aliás, é desse mesmo ângulo que se deve reconhecer que o poeta que renega por demonismo a sua natureza e o seu privilégio, e procura em vão se destruir enquanto criatura de exceção, não é em nada inferior ao poeta que se conforma com o seu destino e o sofre — se não nos resultados parciais, pelo menos na figura geral, na sua significação. Ao lado dos nossos melhores poetas, a figura poética de Manuel Bandeira nos dá, qualquer que seja o ângulo de que se esteja vendo, um grande exemplo de *poesia,* da altura a que a sinceridade e a espontaneidade poéticas podem elevar um homem.

In *Homenagem a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1936.

A Poesia de Manuel Bandeira

Péricles Eugênio da Silva Ramos

Uniu-se Manuel Bandeira, logo no início do movimento, aos modernistas de São Paulo, em cujas publicações de vanguarda, como *Klaxon, Terra Roxa* e *Revista de Antropofagia,* publicou poemas. Tendo estreado em 1917 com *A cinza das horas* e dado a lume *Carnaval* em 1919, quando da Semana de Arte Moderna já era conhecido pelos novos de São Paulo, que o tomavam como um "São João Batista da Nova Poesia", principalmente pelo que havia de inconformação em "Os sapos":

O sapo tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: "Meu cancioneiro
É bem martelado".

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos

O meu verso é bom
Frumento sem joio.

Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzir sem danos
A fôrmas a forma.

Clama a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas. [1]

Desde 1913, aliás, Bandeira vinha se exercitando no verso livre, do qual a sua primeira tentativa foi o poema "Carinho triste", constante de *O ritmo dissoluto* (1924); mas já em *Carnaval* publicara o "Sonho de uma terça-feira gorda", em versos livres, o que o tornaria apreciado pelos renovadores"[2].

A cinza das horas, segundo o próprio Manuel Bandeira[3], já não era de modelo parnasiano e sim simbolista, mas de um simbolismo não muito afastado do velho lirismo português. O que se pode asseverar desse livro é que tem poemas de tonalidade simbolista e também de tonalidade parnasiana, sendo os primeiros muito superiores em merecimento. Alguns deles possuem expressão que hoje se pode tomar como *moderna,* isto é, que embora não prenuncie o modernismo da fase de ruptura, possui no entanto um ar que raia por certo lirismo posterior a essa fase. Nos versos de oito ou nove sílabas Bandeira refugiu ao epigonismo parnasiano, adotando acentuação de que já havia exemplo do Brasil, mas de origem portuguesa; seu alexandrino às vezes desrespeita o princípio clássico francês, isto é, não ostenta a sinalefa na sétima sílaba, o que, se também não era novidade, violava contudo os cânones dominantes no Brasil, violação tanto maior quanto o alexandrino se acentuava, por exemplo, na quinta sílaba[4].

[1] Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura,* p. 119; há alusão a "Os sapos" em *A Paulicéia desvairada* ("Anhangabaú"); cf. *Itinerário de Pasárgada,* p. 56.

[2] Mário de Andrade, *O movimento modernista,* p. 23; Bandeira, *op. cit.,* p. 38.

[3] *Op. cit.,* p. 51.

[4] Bandeira tem alexandrinos cujo primeiro membro é um verso de oito sílabas, de acentuação não-iâmbica, recaindo o acento mais forte fora da

Pela expressão, evadem-se do estalão reinante em 1917 poemas inconfundíveis como "Desencanto", "Chama e fumo", "Poemeto irônico", "Solau do desamado" (este com suas claras rimas em *oia,* de sabor provençal, num simulacro de lirismo galego-português que transitasse pelo Gonçalves Dias do "Soldado espanhol" e dos pastiches do *Cancioneiro geral*), "Poemeto erótico" ou ainda "Boda espiritual".

Carnaval (1919) já era apreciado, como dissemos, pelos modernistas históricos. A expressão desse livro, não obstante melancólico em geral, como de resto *A cinza das horas,* tem no entanto algo de ainda mais definidamente moderna, tendendo a diretriz sério-estética anterior para a coloquial-irônica. É o que sucede em "Bacanal", "Vulgívaga", "A dama branca", principalmente nos dois últimos. As pesquisas do verso livre acusam-se nesse livro, a evolver da heterometria de "Debussy" ou "Epílogo" para estágio mais avançado, em "Sonho de uma terça-feira gorda". Há, por outro lado, experiências em matéria de rima e assonância, como na rima partida por transporte[5], ou na rima de acento deslocado[6], ou mesmo em matéria de acentuação dos decassílabos no "Rondó de Colombina"[7], ou finalmente de diéreses e hiatos, em "Hiato".

O livro seguinte de Bandeira, *O ritmo dissoluto,* foi pela primeira vez publicado em *Poesias* (1924). Segundo o vê o autor[8], denuncia transição na forma (afinação crescente do verso livre e dos metros) e no fundo (liberdade de movimentos). Realmente, o verso é livre no conjunto, e Bandeira chega nele a um ritmo que pode ser dissoluto (no sentido de abandono da cadência mecânica tradicional), mas que nem por isso, se analisado, deixa de acusar-se como típico do poeta, pelo movimento dos *cola,* em poemas como "Gesso". Nessa peça, o trabalho de emenda é um exemplo de feliz artesanato. Informa Bandeira que primitivamente assim escrevera os versos iniciais:

sexta ou da quarta sílabas. Assim: "Eu te estreito cada vez mais, e espio absorto"; "A casa, hoje toda alegria hospitaleira". "E no ar frio pinga, levíssima, a orvalhada". Nas diéreses de "O suave milagre", também, fugiu à regra do *horror ao hiato,* de importação francesa.

[5] *Beba*(do) rimando com conceba, Colombina com ilumina (selhe).

[6] Lá, vulgivagá; má, sarcasticá.

[7] Na quinta sílaba, ou na sétima; de origem francesa é essa acentuação em Bandeira, conforme declarou o poeta em carta ao autor deste artigo.

[8] *Itinerário,* p. 71.

Aquela estatuazinha de gesso, quando ma deram, era nova
E o gesso muito branco e as linhas muito puras
Mal sugeriam imagem de vida;

mas na edição de 1940 reformou-os para os seguintes, visivelmente superiores:

Esta estatuazinha de gesso,
— O gesso muito branco, as linhas muito puras —
Mal sugeria imagem de vida.

O ritmo dissoluto, por várias de suas composições, já trai o espírito de 22: assim, em peças icásticas como "A estrada", "Meninos carvoeiros", "Balõezinhos", no ar popularesco de "Os sinos", nas evocações de Bélgica. "Balada de Santa Maria Egipcíaca", com o seu fim paradoxal, "Carinho triste", com a dissecação do início e a irremissível melancolia que afinal ressuma, "Berimbau", com suas paronomásias e seu amazonismo, são poemas singularizadores do livro.

Libertinagem (1930) é obra ainda mais definidamente modernista, bastando dizer que nela se incluem, com emenda, os poemas que Bandeira publicou pelas revistas de vanguarda de São Paulo, do Rio, de Belo Horizonte, de 22 a 30. Nesse volume, opulento de caminhos, a linguagem de Bandeira atinge sua plenitude coloquial e irônica, mas por vezes com um *humour* que ostenta a rara qualidade de ser ao mesmo tempo trágico, traço que o divorcia do simples poema-piada ou do caso meramente pitoresco ou anedótico. É o que se dá em "Pneumotórax", ou no "Poema tirado de uma notícia de jornal". Alguns dos poemas de *Libertinagem* são dos mais altos ou famosos de Bandeira, como o já citado "Pneumotórax", "O cacto", "Poética", "Andorinha", "Profundamente", "Irene do céu", "Vou-me embora pra Pasárgada", "O último poema" — peças que em verdade constituem ápices da poesia de toda uma fase.

Em *Estrela da manhã* (1936), Bandeira prossegue nas diretrizes de *Libertinagem,* com algumas notas originais, como a exploração do folclore negro ("Boca de forno", "D. Janaína"), a tese social ("Trucidaram o Rio", "Chanson des petits esclaves") ou o tema do *poeta sórdido,* em versos como

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida

Ladrão, pulha, falsário,
Quero banhar-me nas águas límpidas
Quero banhar-me nas águas puras
Sou a mais baixa das criaturas
Me sinto sórdido,

versos que todavia não convencem ninguém, tal a bondade triste que reponta de sua obra como clima geral.

"Balada das três mulheres do sabonete Araxá" foi composto por Bandeira[9] depois de ter visto numa venda o cartaz do sabonete. Pertence à linha *coloquial-irônica* do poeta, que não só impregna de *humour* mesmo as alusões constantes do poema, como usa até palavras de gíria, eruditamente transpostas do francês ou evocadores de outros poetas, como *brancaranas* (Mário de Andrade). O poema é um *tour de force* de poetização do insignificante, como a demonstrar a tese de Mário de Andrade, de que pode a impulsão lírica provir até de uma réstea de cebolas:

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bou-
[leversam, me hipnotizam.
Oh as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!
Que outros, não eu, a pedra cortem
Para brutais vos adorarem,
Ó brancaranas azedas,
Mulatas cor de lua vem saindo cor de prata
Ou celeste africanas:
Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabo-
[nete Araxá!
São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabo-
[nete Araxá!
São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
São as três Marias?
A mais nua é doirada borboleta.
Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra
[beber e nunca mais telefonava.
Mas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais a minha
[vida outrora teria sido um festim!

[9] Cf. *Itinerário de Pasárgada*, pp. 96 ss.

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres
[uma ilha no Pacífico? um bangalô em Copacabana?
Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero
[as três mulheres do sabonete Araxá!

Outros poemas do livro surgem com a força nostálgica de *A cinza das horas,* como "Oração a Nossa Senhora da Boa Morte"; "Momento num café" é a diretriz materialista, sendo a vida para o poeta "uma agitação feroz e sem finalidade", mais ou menos como era para Macbeth — *"a tale*

Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing";

"Sacha e o poeta" trai a ternura do poeta pela infância, como de resto "Jacqueline"; "Tragédia brasileira" ostenta o *humour* trágico de Bandeira, assim como "Conto cruel", que todavia tende para a piada; "Rondó dos cavalinhos" é curioso com sua técnica de quadras, nas quais o segundo dístico nada tem a ver com o primeiro: "A estrela e o anjo" possui expressão encantatória:

Vésper caiu cheia de pudor em minha cama
Vésper em cuja ardência não
havia a menor parcela de sensualidade
Enquanto eu gritava o seu nome três vezes
Dois grandes botões de rosa murcharam
E o meu anjo da guarda
quedou-se de mãos postas no
desejo insatisfeito de Deus.

"Marinheiro triste", com versos de seis sílabas ocorrendo eventualmente entre pentassílabos, constitui a raiz de um processo depois adotado por outros poetas com esse mesmo esquema ou similar (o andamento trocaico dos pentassílabos já se registrava em "Os sapos" e "O menino doente").

Lira dos cinqüent'anos veio a lume em *Poesias completas* (1940), e foi acrescida de 18 poemas na edição seguinte (1944); traz alguns poemas descritivos, como "Maçã" ou "Água-forte"; a alusão final a um cântico de Igreja, em "Ubiqüidade", dá a esse poema um tom quase piadístico; "Versos de Natal" põem a nu a infância presente no poeta; "A morte absoluta" é a que envolve

a destruição de toda e qualquer lembrança, em suas linhas, não confia o poeta em que haja realidade tão grande como o sonho:

Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

"Mozart no céu" constitui uma santificação da beleza, do talento, da juventude; "Canção de muitas Marias" traz a marca irônico-coloquial de Bandeira, evocando ainda, com os versos "Essa foi a Mária Cândida (Mária, digam por favor)", "Maria", de Mário de Andrade:

E Maria, a outra filhinha,
Maria filha de Maria

Em "Belo belo" há a aspiração de poder sentir as coisas mais simples; o "Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt" define a poesia de Bandeira:

A luz da tua poesia é triste mas pura.
A solidão é o grande sinal do teu destino.
O pitoresco, as cores vivas, o mistério e o calor dos
[outros seres te interessam realmente
Mas tu estás apartado de tudo isso, porque vives na
[companhia dos teus desaparecidos,
Dos que brincaram e cantaram um dia à luz das fogueiras
[de São João
E hoje estão para sempre dormindo profundamente.
Da poesia feita como quem ama e quem morre
Caminhaste para uma poesia de quem vive e recebe
[tristeza
Naturalmente

— Como o céu escuro recebe a companhia das primeiras
[estrelas.

"Belo belo" foi estampado na edição de 1948 de *Poesias completas,* e acrescido de alguns poemas na edição de 1951; *Opus 10* saiu em edição independente (1952; aumentada, 1954). Esses dois livros completam a obra de Bandeira, com um volume de versos de circunstância, *Mafuá do malungo* (1948). Do poema-título de "Belo belo" reponta o sentimento da inanidade da vida, mas já em "Consoada", de *Opus 10,* há a certeza da missão cumprida:

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga: — Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta
Com cada coisa em seu lugar.

Em *Itinerário de Pasárgada* (1954), Bandeira historia a sua evolução poética; trata-se de um livro sereno, de comovente humildade, mas por vezes equivocado em sua excessiva modéstia: por exemplo, quando perfilha a arbitrária caracterização da poesia lírica e da poesia social (ou solidária) como menor e maior. O critério que preside a essa distinção nada tem de comum com a História nem com a Teoria da Literatura, que não podem sequer levá-la a sério.

Folha da Manhã, São Paulo, 8 e 18 dez., 1957.

Trajetória de uma Poesia

Sérgio Buarque de Holanda

I

DESDE *A cinza das horas,* publicado em 1917, Manuel Bandeira perturba nosso concerto literário. Dois anos depois, em *Carnaval,* sua voz faz-se satirizante com "Os sapos", poema que seria uma espécie de hino nacional dos modernistas. Quando esses surgem, por volta de 1921, já lá encontram o poeta em seu perau profundo. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia. Atraído quase insensivelmente pelo movimento partido de um grupo de moços de São Paulo, e que logo repercutiu no Rio e em alguns Estados, conserva-se essencialmente a mesma figura singular. Seu esforço de renovação, sua *mensagem,* como então se dizia, não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos.

E se esse esforço se distingue, por alguns aspectos mais notáveis, das concepções ortodoxas e correntes da época em que saiu *A cinza das horas,* isso não quer dizer que se conciliasse em todos os pontos com a que propugnavam muitos *modernistas.* A popularidade atual da sua poesia não se fez, aliás, rapidamente, pois sujeita, embora, a uma técnica extremamente cultivada, ela

não visa ao efeito exterior, e muitas vezes não se dirige tanto ao sentimento, ao *coração*, como a regiões menos exploradas da alma.

Por esses traços, Bandeira aproxima-se, em particular, de algumas tendências do simbolismo francês — e do romantismo alemão —, precisamente das tendências que menos influíram em nossa poesia. Não é a riqueza verbal, a profusão lírica, a prestidigitação, o pitoresco, a imagem rara, o que mais o seduz entre os simbolistas. Nem é a simples procura de ritmos novos e revolucionários o que marca suas afinidades com alguns daqueles autores, pois apesar de ter sido ele quem, pela primeira vez entre nós, empregou o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono das cadências tradicionais para que nos desse algumas das suas criações mais audaciosas.

É ilusório, aliás, julgar que as preocupações técnicas sejam opressivas em sua obra. O lirismo de Manuel Bandeira não é produto de laboratório, mas vem, como toda verdadeira poesia, de fontes íntimas, exigindo, para realizar-se, condições que não se podem forjar arbitrariamente. Apenas é forçoso acentuar a simples presença de tais preocupações e o papel que chegam a assumir em sua obra, surgida, não obstante os influxos simbolistas, após um contato assíduo com a venerável tradição lírica de Portugal.

E nada ajuda a melhor caracterizar as qualidades específicas dessa obra do que o confronto com a de outro poeta, como ele educado na tradição clássica e tanto quanto ele atraído pelos novos ritmos. Em ambos a vontade de reagir contra os moldes correntes tem raízes na aspiração romântica de liberdade total, embora em Ronald de Carvalho esse desejo não exclua uma composição amigável com o gosto, o *bom gosto* parnasiano.

Cria teu ritmo e criarás o mundo!

exclamou ele em um dos seus *Epigramas irônicos e sentimentais*. Na realidade a sedição que apregoava em face da poética oficial traduz-se quase toda em tal verso. A coisa menos *poética* que nos apresenta seu primeiro livro de poesias *modernistas*, o célebre "cheiro de capim-melado", foi o extremo de ousadia a que chegou nesse terreno, e deveria marcar, para ele, o limite a que era plausível chegar-se em matéria de gosto.

Em Manuel Bandeira, a mesma ambição libertadora não conhece as fronteiras do *bom gosto* e sua arte poética exprime-se, em dado momento, nestes versos:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto,
[expediente, protocolo e manifestações de apreço ao
Sr. Diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no
dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Poético
Raquítico
Sifilítico
De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja
[fora de si mesmo
De resto não é lirismo
Será contabilidade, tabela de co-senos, secretário de
[amante exemplar com cem modelos de cartas e as
diferentes maneiras de agradar as mulheres, etc.
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare
Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Mas essa maior ou menor ênfase na revolta contra as formas consagradas, as formas convertidas em fôrmas ou fórmulas, não é o suficiente para estabelecer a distinção entre os dois autores, marcando a posição particular de Manuel Bandeira mesmo entre os seus companheiros de idéias. A própria concepção de poesia diverge radicalmente de um para outro. Para Ronald de Carvalho, poesia é principalmente estilização. Ele estiliza a natureza, de preferência a natureza já domesticada, já *estilizada,* dos parques, das quintas, das praças ajardinadas. Um besouro passa zunindo, uma araponga canta, um raio de sol cai reto sobre a relva, tudo providencialmente, tudo no instante exato em que tais coisas se

fazem necessárias ao espectador para provocar o ambiente poético. A surpresa provocada, se assim se pudesse dizer, é um dos principais elementos com que joga essa arte. Tudo é preparado para o momento decisivo, tudo *posa* como diante de um fotógrafo.

O nome de outro poeta ilustre ocorre insensivelmente neste passo, de um poeta que utiliza algumas vezes os mesmos processos. Mas a semelhança é apenas superficial e aparente: Guilherme de Almeida compõe musicalmente; o ritmo interior de sua poesia é uma caprichosa melodia, que a dança das palavras acompanha. Ronald, ao contrário, é antes um colorista. E entre ele e o mundo exterior intervém apenas a vontade de estilização, pura obra da inteligência discriminadora. A parte do artifício e deliberação é empolgante, a do acaso, pouco mais do que nula. Nos intervalos de uma poesia que quer ser matinal e inocente, que busca ferir o gosto como a polpa adestringente de uma fruta verde, deparamos com meditações requintadas, de sabedoria maliciosa e asiática.

De Manuel Bandeira pode dizer-se seguramente que está nos antípodas dessa arte. Seria interessante, talvez, ampliar o confronto, estendendo-o a outros autores igualmente expressivos de sua geração, a geração que se manifestou mais ativamente com o modernismo. Mas, com esses, Manuel Bandeira apresenta, em geral, divergências menos pronunciadas. Em todo caso, menos importantes para quem tente caracterizá-lo.

Ele é tudo menos um fotógrafo. O mundo visível pode fornecer as imagens que hão de animar sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se, de modo imprevisto, coordenadas às vezes por uma faculdade íntima cujo mecanismo pode escapar-nos. E escaparia, não raro, ao próprio poeta. Essa faculdade, resistente a qualquer análise meticulosa, ajuda-o a abordar os temas vulgares e até prosaicos, conservando-se, no entanto, inconfundível e só aparentemente imitável. É o que explica muitas vezes sua obscuridade, principalmente quando as imagens que o ferem nos parecem distantes e sem relação perceptível entre si, como, por exemplo, as do "Noturno da Parada Amorim".

É explicável, pois, que não sejam os cenários simplesmente decorativos, as paisagens fotogênicas, aquilo que ostentam com maior freqüência as suas poesias, mesmo as de caráter descritivo. A célebre "Evocação do Recife" é mais evocação do que descrição e aparenta-se por esse lado a algumas das suas peças de fundo mais subjetivo e íntimo, como "Profundamente" ou "Noite morta". Muitas vezes a matéria fornecida pela realidade tangível

tem como fundo de quadro um país mítico e ausente, que tanto pode ser a maravilhosa Pasárgada como o mundo das suas insistentes lembranças, o mundo que refletiria, se fosse mágico, o honesto espelho de "Véspera de Natal".

II

Mas a acentuação do caráter eminentemente pessoal dessa poesia não nos ajudaria a distinguir sua singularidade enquanto não fossem fixados os esforços contínuos que empreende Manuel Bandeira para superar o puro momento lírico, predominante ainda nos primeiros livros que publicou. Pode-se dizer sem exagero que sua trajetória se resume, toda ela, nessa insistente luta para transcender-se. E a publicação de suas *Poesias completas* justifica a tentativa de nela discernirem-se e interpretarem-se alguns dos traços aparentemente contraditórios que apresentam: unidade íntima que não exclui variedade, e espontaneidade lírica, que inclui consciência artística e rigor.

Lirismo pessoal e espontaneidade aparecem em estado quase simples na primeira etapa da trajetória. Para o poeta de *A cinza das horas*, tudo existe em função da própria experiência. A natureza, que celebra em versos de nítida entoação romântica e simbolista, é uma réplica, um cortejo, nos melhores momentos um consolo: o bálsamo que cicatriza velha ferida. Em "Poema roto", a névoa batida na praia pelo vento do mar largo torna-se como um reflexo dos dias de infância, que o mau vento distanciou e tingiu de cor idílica. O sol a pino, em "Plenitude", traz ao contrário, na sua imagem de força nova e vida estuante, uma sensação de esperança radiosa e febril exaltação. Em "Oceano", o mar oculto atrás da noite tem a voz de seu destino, má sina desconhecida.

> Voz do oceano que não vejo
> Da praia de meu desejo...

E em outro poema, o cantar da água a escorrer dos beirais é "brando acompanhamento" à canção de seu desencanto.

Essa transfiguração dos acidentes do mundo visível nas imagens da vida íntima e pessoal pode adquirir, não raro, um

timbre monótono, e não é para admirar se o poeta chegou quase a desenvolver um verdadeiro sistema de referências simbólicas, cujo sentido se alterna segundo os estados de alma que procura refletir.

Justamente a imagem do movimento e queda d'água, que sobrevive longamente à fase inicial, é a esse respeito característica. Em algumas ocasiões, seu canto — mágoa da água da fonte, água do oceano, água de pranto, água do rio, água de chuva, água cantante das nevadas — é apenas uma companhia docemente nostálgica para o desencanto do poeta, e então pode tornar-se seu "afável refrigério". Assim, no poema "Enquanto a chuva cai"... serve para embalar a dor, e em "Murmúrio d'água", que já pertence a *O ritmo dissoluto,* chega a ter "consolos de acalanto". Contando a eterna história, "sem começo nem fim", torna-se em *Sob o céu todo estrelado*... a boa mensageira da paz e do sossego e, em "À beira d'água", exprime "não sei que mágoa inconsolável" e a ouvi-la a alma "se nos escapa" e vai perder-se na solidão tranqüila.

Em horas mais sombrias, entretanto, se não chega a traduzir o sentimento da vida declinante e a resignação ao mau destino, que são sugeridos, de preferência, por outras analogias, como da folha que se abandona "ansiosa pelo mar" ou que — em "Voz de fora" — vai derivar à flor do arroio fugidio, representa claramente a própria transitoriedade e a fugacidade da existência. Assim, em "A estrada", onde o murmúrio d'água lembra, pela "voz dos símbolos",

> Que a vida passa! Que a vida passa!
> E que a mocidade vai acabar.

Ou em "Noturno da Mosela":

> Se fosse só o silêncio!
> Mas esta queda d'água que não pára! que não pára!
> Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade!
> A minha vida foge, foge, e sinto que foge inutilmente.

Tanto quanto o ritmo da água a correr ou a cair, a noite também encerra um duplo significado simbólico, podendo ora trazer as idéias de simples repouso, de abrigo, de consolo, de libertação dos cuidados ou sofrimentos da vida presente, ora a de descanso absoluto e eterno. E pode suceder que as duas

imagens, a da noite escura e a da água que corre cristalina, cheguem a fundir-se para reforçar pensamentos momentaneamente convergentes:

O córrego chora
A voz da noite...
(Não desta noite, mas de outra maior).

Essa absorção dos acidentes da vida exterior no próprio mundo íntimo exprime-se reiteradamente em toda a obra poética de Manuel Bandeira, mas é sobretudo típica do primeiro livro. Aqui a manifestação das próprias desesperanças se faz mais livre de disfarces, através da arte considerada uma forma de libertação, e de purificação ou de apaziguamento:

A afeiçoar teu sonho de arte,
Sentir-te-ás convalescer.

A arte é uma fada que transmuta
E transfigura o mau destino.

Já em *Carnaval,* porém, revela-se insuficiente essa espécie de catarse artística. A complacência na amarga solicitude, a um tempo físico e espiritual, ao "gosto cabotino da tristeza", conforme dirá mais tarde, sucede a avidez de abandonar-se ao ritmo da existência corrente, que se apresenta agora em suas aparências mais tumultuosas e convulsas. Nesse mundo frenético, onde o sofrimento parece estrangeiro, a vertigem geral e impessoal deveria reduzir ao silêncio as queixas do coração solitário.

Pouco importa se o esforço resulta numa conclusão negativa e irônica, se a tortura íntima surge mesmo avivada pelo contraste com o desvario do mundo — o mundo dos *outros*. O fato é que esse primeiro passo de uma consciência irremediavelmente isolada para deixar seu confinamento revela, não já a direção, mas seguramente a possibilidade de uma existência nova e diferente. E a consciência dessa possibilidade — fato da maior importância para a boa interpretação dessa obra — evolui simultaneamente com o aperfeiçoamento progressivo e o enriquecimento da técnica poética.

A solicitude e o recolhimento íntimo não constituem para Manuel Bandeira uma condição estranha, à qual ele devesse ten-

der com todas as suas energias, mas uma realidade normal, ou que se fez normal e, se assim se pode dizer, natural. É ela, verdadeiramente, o momento originário, o ponto de partida, talvez a razão necessária de sua criação poética; não, como em tantos outros, uma aspiração muitas vezes vã e caprichosa. A condição estranha e, no seu caso, desejável é justamente o que lhe proporciona a vida circundante em suas formas aparentemente mais tangíveis e manifestas. É compreensível, pois, se contemplada do mundo solitário e melancólico a que se achou condenado, que a vida se apresente, por instantes ao menos, com o aspecto de uma promiscuidade paroxística.

O primeiro esforço decisivo para ultrapassar aquela condição inicial termina, com efeito, por uma derrota:

O meu carnaval sem nenhuma alegria!....

Daí por diante, esta simples palavra — alegria — vai conjugar-se muitas vezes ao constante intento de superar a própria situação particular. Intento equívoco, sem dúvida, e ilusório, pois que a alegria não há de significar, neste caso, mais do que posição provisória e passageira — ocasional refúgio, embriaguez, delírio, êxtase, avesso de desenganos:

Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.

Mas o triunfo permanente talvez seja uma utopia, e por isso é preciso aceitar resolutamente a realidade de um mundo extravagante e exótico. Realidade que só se deixa captar, por sua vez, de modo pleno, mediante um recurso à deliberada dissolução dos compassos e medidas tradicionais, à ruptura de todas as convenções formais e estéticas, ao aproveitamento sistemático de quanto, até então, passara por definitivamente antipoético; o prosaico, o plebeu, o desarmonioso.

De tudo o que lhe propunha o modernismo foram, assim, as soluções mais nitidamente libertárias o que lhe pareceu corresponder, ao menos por algum tempo, à sua forma de expressão poética. Liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente correlatos. Manuel Bandeira jamais se deixou seduzir muito pelos hermetismos e pelos estetismos, que constituem formas aristocráticas de reclusão, intoleráveis para quem aspira a vencer, através da poesia, sua própria reclusão e seu confinamento.

É certo que o diálogo entre seu mundo íntimo e a vida circundante não pode ser definitivamente abolido com a simples supressão de uma das personagens e a exaltação correspondente da outra. Apenas a noite silenciosa, que se concebe aqui como uma libertação,

> Mas para que
> Tanto sofrimento
> Se o meu pensamento
> É livre de noite!

— ou alguma realidade remota e mitológica, que a imaginação tornou presente, podem oferecer a solução cabal.

A esse propósito, não me parecem, entretanto, especialmente felizes certas tentativas de filiação do seu famoso "Vou-me embora pra Pasárgada". A idéia mais generalizada que se faz da chamada literatura de evasão. É bem possível que nessa peça Manuel Bandeira não tenha atingido um dos pontos mais altos de sua criação lírica (conforme o pretendem alguns), e é verdade que toda a sua poesia é essencialmente poesia de evasão, se a considerarmos de outro ponto de vista. De *evasão* que anda intimamente associada à sua maneira peculiar de exprimir-se e que, no caso, vale antes por um ato de conquista e de superação, do que propriamente de abdicação diante da vida.

Também não acredito, como o acreditou Mário de Andrade, num dos seus admiráveis ensaios críticos, que represente simplesmente uma cristalização superior do *vou-me-emborismo* popular e nacional, cujos traços podem ser discernidos através de nossa literatura folclórica. Em Bandeira ela tem sentido profundamente pessoal para se relacionar a uma atitude suscetível de tão extraordinária generalização. Seria talvez preferível ir buscar seu paralelo em exemplos singulares que pode proporcionar de preferência a literatura culta. E ocorre-me, no momento, o de uma peça das mais célebres de um grande poeta que viveu ainda em nossos dias: William Butler Yeats.

Todavia, a aproximação, mesmo aqui, não pode ser feita sem extrema cautela. Em *Sailing to Byzantium,* o poeta, resignado à própria velhice, busca um mundo distante, onde os monumentos sem idade do intelecto não foram e não poderiam ser contaminados pela febril agitação ou pela música sensual das gerações presentes, e onde a própria vida se desgarra das formas naturais para assumir

a feitura das criações dos artesões da Grécia e assegurar a vigília do Imperador:

Such a ferm as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake...

Bizâncio é sagrado asilo, "artifício da eternidade", inacessível aos tumultos vãos da humanidade mortal. Pasárgada é, ao contrário, a própria vida cotidiana e corrente idealizada de longe; a vida vista de dentro de uma prisão ou de um convento.

Ainda aqui persiste, de qualquer modo, a atitude definida em *Carnaval* e, com mais abandono ou menos ironia, em muitas peças ulteriores. O mundo visível, em sua precariedade e impureza, guarda todo o antigo prestígio, e na tensão com a vida íntima e pessoal do poeta, é essa, em realidade, que parece reduzir-se quase ao silêncio.

É certo, no entanto, que os acentos de puro lirismo que distinguem seus primeiros versos nunca adormeceram por completo, nem sequer durante a fase mais aguda da experiência modernista. A expansão dos sentimentos mais íntimos, de um lado, e de outro essa vontade de anular-se diante do fato exterior, essa evasão "para o mundo", continua a subsistir ao longo de toda a sua obra. O contraste é aparentemente invencível entre as duas tendências, e no entanto elas se mantêm lado a lado, unidas entre si pelas origens comuns fertilizando-se e completando-se.

Pode mesmo acontecer que, na aquiescência plena e ativa do poeta à sua condição particular, o mundo deixe de ser o reino distante dos seus anelos, para se tornar uma realidade palpável e sempre presente. E que a alegria, exprimindo seu resoluto intento de vencer-se a si mesma, já não seja a da agitação anônima e pública, mas talvez a "profunda e silenciosa alegria" de uma das suas composições antigas, ou aquela de que poderia dizer, parodiando outro poeta: "Dá, Senhor, a cada um, sua alegria própria". Neste caso, as prisões e os naufrágios da vida deixam de ser uma limitação para se transformarem em um motivo de enriquecimento. E a poesia pode jorrar em sua liberdade infinita:

O vento varria tudo!
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De tudo.

Em *Mafuá do malungo* reúnem-se composições de diferentes épocas e que tinham sido omitidas nos volumes destinados a mais ampla divulgação. As razões aparentes dessa omissão vêm sugeridas no próprio subtítulo: jogos onomásticos e outros versos de circunstância. São as mesmas razões que asseguram, aliás, unidade relativa a essa obra, impressa originariamente por um amigo e para os amigos do poeta.

Não parece, todavia, que a insistência demasiada em semelhantes razões nos ajudaria a interpretar melhor esse livro e por contraste — contraste que julgo de todo arbitrário — o restante de sua obra. Nenhum motivo de ordem estritamente literário e nenhum critério específico de valor hão de ter prevalecido na decisão adotada pelo autor, de reunir esses exercícios em volume independente.

Presumir outra coisa será, creio eu, compreender imperfeitamente uma obra que se distingue acima de tudo por sua unidade intrínseca e onde os elementos, talvez discordes, se ajustam entre si em polifonia admirável. Será, além disso, desconhecer que as formas mais manifestamente lúcidas, apenas predominantes no *Mafuá do malungo,* se o compararmos aos outros livros do autor, representam complemento obrigatório e mesmo fundamental de toda a sua criação poética e não, como, por exemplo, nos versos de circunstância de Mallarmé, um extravio episódico ou uma espécie de aparte frívolo, nem, e muito menos, elemento isolável, capaz de organizar-se em conjunto autônomo. Considerar esses jogos um produto nitidamente secundário, assim como um arrabalde pobre de sua obra central, equivaleria a distinguir em Manuel Bandeira o poeta *sério* do *frívolo,* partindo de uma antítese em realidade alheia e indiferente à esfera da poesia.

Referi-me à unidade superior de toda a sua obra. Tão importante e decisivo me parece esse ponto, que tentaria explicar o aparente virtuosismo de seu autor, de que precisamente esse volume nos dá tantas amostras, seu gosto de traduzir, parafrasear, parodiar, sua tendência para suscitar e procurar vencer, toda sorte de obstáculos técnicos, como um fruto da ambição de ultrapassar-se a si mesmo. E acrescentaria ainda que a variedade e multiformidade não constituem uma aquisição gratuita, um dom do céu, mas resultam de um combate assíduo, o combate de um *poeta menor,* no bom e verdadeiro sentido da expressão, contra as limitações impostas por tal circunstância.

Desse combate ficou, entretanto, um vinco ainda visível nas realizações do artista vitorioso. É ele o que dá à sua obra aquela vibração pessoal e tão constante que, embora pouco acessível às simples determinações conceituais, nenhum leitor familiarizado com seus diferentes aspectos deixará de reconhecer logo ao primeiro contato.

Como sucede com freqüência a todos os autores de personalidade fortemente acentuada, ele não se adapta sem grande esforço aos malabarismos que requerem certas extralimitações. Por isso, e porque a intenção expressamente jocosa não reclama aqui semelhante esforço, parecem-me pouco convincentes, por exemplo, tentativas tais como os "À maneira de ..." incluídos em *Mafuá do malungo*. Acho difícil que em uma delas, ao menos, possa alguém, em sã consciência, deixar de reconhecer, sob a máscara diáfana de Augusto Frederico Schmidt, a sombra do *poeta magro* de *Estrela da manhã*.

Já quando procura ajustar-se às medidas dos velhos cancioneiros e mesmo às formas quinhentistas, o que sucede numerosas vezes, desde seu livro de estréia, composto quando imperavam onipotentes entre nós os acordes inexoráveis do verso alexandrino, é como se a expressão lírica de Manuel Bandeira tivesse de súbito encontrado um instrumento congenial. A razão está em que, não obstante a influência decisiva que recebeu dos simbolistas franceses e, em grau bem inferior, de alguns românticos alemães, as raízes profundas de sua poesia vão mergulhar na tradição do lirismo português.

Mas justamente essa boa hospitalidade de sistemas rítmicos onde sua linguagem lírica não encontra estorvo, antes pode derramar-se à vontade, num doce fluir de ondas musicais, está longe de constituir ideal definitivo para esse poeta exigente. Ele não aspira a enlevar por meio de suaves cadências, cujo encanto está em que tudo fazem por provocar no leitor um estado de inércia receptiva. Sua arte consiste, muito ao contrário, em forçar-nos constantemente a uma vigilante atenção. Mas não necessita, para isso, recorrer ao fogo de artifício das deslumbrantes metáforas, nem ao hermetismo sabiamente dosado. Em grande número de casos, uma atitude de discreta e quase imperceptível recusa em face dos clichês vocabulares ou rítmicos é perfeitamente suficiente para assegurar os resultados que deseja.

Não foi o desprezo, foi justamente o desvelo pela forma, a *sua* forma pessoal, que levou esse poeta àquele "ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, gestos

quebrados, nenhuma ondulação", nenhuma "cadência oratória", nenhum "enfeite gostoso", para falar como Mário de Andrade. E não foi por desleixo e abandono, mas ao contrário, uma aturada meditação sobre certos problemas, que chegou a uma poesia inteiramente despida da *eurritmia* convencional: pobre algodão de açúcar, que, para certos epígonos, ainda constitui a essência de toda arte poética.

Manuel Bandeira não precisaria, com efeito, desdenhar a métrica para mostrar sua aversão ao *bom gosto* canônico. Um estudioso atento dos problemas poéticos, Onestaldo de Pennafort, pôde notar, já em 1936, em trabalho de notável lucidez, como a partir das primeiras peças reunidas mais tarde em *A cinza das horas*, já se revela nele essa mesma e constante preocupação de não lisonjear os preconceitos e os padrões de gosto oficiais. Considere-se, por exemplo, o fecho da poesia intitulada "Desesperança", pertencente àquele livro de estréia:

Como é duro viver quando falta a esperança

O que salva esse verso da banalidade, dando-lhe até uma certa beleza de realismo cru, observa o mesmo crítico, são o adjetivo *duro* e o verbo *faltar*. Quem não verá imediatamente que um poeta vulgar, por passividade à mais corriqueira das associações de idéias, escreveria logo:

Como é *triste* viver quando *morre* a esperança!

Verso, esse, que não calharia mal em alguma antologia de *chaves de ouro* ao gosto parnasiano, no sentido que essa designação veio a adquirir entre nós. Mas se existem associações de palavras e idéias que parecem fabricadas sob medida a fim de atenderem às preferências convencionais e estereotipadas, não sucederia outro tanto com certos recursos prosódicos ou rítmicos?

Foi talvez o que sentiu o poeta Manuel Bandeira quando, ao acolher mais tarde, em uma das edições de sua poesia completa, a peça que inclui o verso assinalado, não o fez antes de uma refusão que visaria justamente a maltratar ainda mais o convencionalismo formal. Em sua forma definitiva, o verso ficou assim:

Ah, como dói viver quando falta a esperança!

Aos que preguiçosamente se atêm àquela espécie de convencionalismo, parecerá inevitável pensar que a antiga versão, com seu movimento anapéstico, capaz de embalar como um compasso de valsa, sofreu aqui lamentável prejuízo. Creio, no entanto, que, ao abandonar uma forma impessoal e já amaciada pela usura, o poeta quis, em realidade, tornar mais flexível seu ritmo para corresponder à emoção expressa no poema. O que veio a prevalecer na última versão, mais do que o empenho de agradar àqueles leitores e ouvintes preguiçosos foi, claramente, o ideal da *forma significante* ou do *ritmo semântico*.

À medida que assim se apuram, no entanto, as possibilidades técnicas de Bandeira, sua recusa em atender aos padrões bem aceitos evolui para uma impaciência quase agressiva ante certos processos gastos e fáceis. Impaciência que o levará primeiro a estranhas dissonâncias e também à desarticulação metódica de algumas rimas clássicas, e nesse caso, realiza, desde 1918 e talvez antes, experiências que um Aragon irá preconizar em 1940, no posfácio ao *Crève-coeur,* como caminho de inesperadas riquezas, aos poetas de hoje. Depois, e finalmente, irá até as formas coloquiais e prosaicas e a transgressão voluntária dos preceitos rítmicos e dos preconceitos temáticos longamente consagrados.

Acompanhando essa linha aparentemente singela de desenvolvimento, podemos melhor apreender as equações que Manuel Bandeira se formulou. Ao oposto de tantos artífices de nossos dias, ele não tem e jamais teve a ambição de objetivar as efusões líricas em alguma construção totalmente independente e bem equilibrada. Sua poesia não quer ser um artefato. Exige a presença viva e permanente do autor, não apenas à sombra de uma inteligência eficaz; nisso denuncia bem sua qualidade lírica, no sentido pleno da palavra.

Muitas das complicações técnicas em que se compraz não são decididas, na obra desse engenheiro malogrado, pelo apego ao espírito de geometria, e sim, talvez, pelo pudor das próprias emoções, espécie de inteligência da sensibilidade. De onde certa dureza de timbre bem característica e, por vezes, certa rispidez deliberada, equivalente, de algum modo, à concepção estética representada na figura daquele cacto "belo, áspero, intratável", que um dia caiu atravessado na rua, quebrando os cabos elétricos e interrompendo por 24 horas a vida da cidade.

Compreende-se como no verso livre, que foi ele, aparentemente, o primeiro a empregar entre nós, tivesse encontrado um instrumento bem adequado à sua expressão lírica, mais adequado,

sem dúvida, do que muitas das formas canônicas. Esse instrumento estava no caminho natural de sua evolução poética, embora procedesse da influência imediata do pós-simbolismo francês. Mas ainda assim não o empolgaria por completo, nem sequer na coleção que traz expressamente o título de *O ritmo dissoluto*.

Desde há algum tempo nota-se mais certa inclinação para a volta às medidas mais regulares, e é bem significativo que em *Mafuá do malungo* se possa aproximadamente determinar a data em que teriam sido escritas certas peças, pela freqüência com que, entre as mais recentes, vão prevalecendo aquelas medidas. Seja qual for, porém, o rumo a que o levam essas novas tendências, conviria insistir em que o repúdio aos processos tradicionais representou neste caso o oposto do relaxamento. Representou, isto sim, a realização mais apurada das próprias exigências que seu lirismo se impusera desde o início.

O poeta inglês W. H. Auden afirmou ultimamente que a posição de quem escreve em versos livres é semelhante à de Robinson Crusoé na ilha deserta: há de ser ele próprio seu cozinheiro, sua lavadeira, seu alfaiate, sua cerzideira... Os resultados podem ser felizes em alguns casos excepcionais, mas em regra são deploráveis: garrafas vazias no assoalho que ninguém varreu e lençóis sujos na cama desfeita.

O símile não parece de todo justo, ou teríamos de estendê-lo — e por que não? — aos demais acessórios da linguagem poética e mesmo da linguagem, de modo geral. Então poderia alguém perguntar ao mágico de *The orators* o que não teria ele lucrado de positivo quando despediu esses criados talvez ainda prestimosos, embora um tanto envelhecidos e arrogantes, que são as formas usuais e *naturais* de dicção, para ir buscar na ilha deserta de uma linguagem pessoal, metafórica e simbólica, a liberdade de movimentos que de outra forma lhe teria sido recusada.

Pode-se justificar, aliás de certo ponto de vista, a censura endereçada, já hoje com significativa insistência, aos poetas que, procurando formas mais livres e pessoais de exprimir-se, acabaram abandonando todos os terrenos comuns e os critérios de validez objetivos e universais. A poesia, como qualquer outro jogo, há de ter suas regras de antemão traçadas e que não se pode infringir impunemente. Foi por menoscabarem tais regras que alguns poetas de nosso tempo, e dos mais dotados, caíram num desesperado solilóquio, engendrador de solidão e de monstros.

A reação normal contra uma lei que cumpria aceitar automaticamente, como um colegial que decorou a lição, tinha de ser

o culto à espontaneidade irresponsável e sem limites. Mas a preservação dessa atitude simplesmente negativa, quando já não existe bem o que negar, é caminho para a facilidade e o desleixo, pobres substitutos da rotina formal. O modo de se ultrapassar semelhante alternativa está, aparentemente, numa opção livre e consciente àquelas regras, de modo a que se transfigure o que era universal e anônimo em uma criação pessoal incessante. Foi o que compreenderam alguns poetas, entre eles Manuel Bandeira, nos seus melhores momentos. Desse Crusoé, o menos que se pode dizer é que teve sua casa sempre limpa e arrumada.

In *Manuel Bandeira. Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

A Poesia de Manuel Bandeira: seu Revestimento Ideológico e Formal

Leônidas Câmara

Muito difícil para o crítico de poesia formalizar-se, segundo um método, na interpretação de um verdadeiro poeta. É que o poeta evolui a partir e por estímulo de uma constante inquietação em face do mundo. De todo o modo ele quer revelar e revelar-se livre de qualquer imposição lógica; para ele o universo não reproduz imagens, como um espelho; para ele não há, como no romancista, a necessidade de perseguir uma configuração seqüenciada da vida. O poeta é quem suscita as imagens no jogo da poesia.

Diante da obra de Manuel Bandeira escolhemos, portanto, como primeira atitude, a dispensa de um método, de um instrumento de investigação *a priori* criado para o levantamento do texto. Deixamos de lado, deliberadamente, uma copiosa fonte bibliográfica e crítica que se vem desenvolvendo em torno da poesia. Preferimos um tipo de interpretação que, embora não pretenda ser uma extensão sentimental do poeta e da sua poesia, pelo menos consiga garantir a liberdade de análise dentro de uma ampla área subjetiva. Como hoje em dia ninguém desconhece ser o

texto a primeira realidade e matéria com que se defronta o intérprete, estaremos, sem prejuízo de um exame paralelo, dentro do próprio texto. Na verdade, o que nos interessa é apanhar no poeta, no longo curso da sua poesia, a cobertura imagística que ele faz do mundo e a experiência humana que emana da sua obra. Somente a geografia das estrofes, as variações do ritmo, as múltiplas faces das palavras não bastam para justificar o trabalho crítico. São artifícios impotentes para o verdadeiro entendimento de um artista, de sua arte. O que nos decide a trabalhar é também uma medida de emoção.

O desenvolvimento deste ensaio será em torno dos seguintes pontos:

I — *O revestimento ideológico*:

a) Os ciclos poéticos e a inquietação do poeta;
b) Análise ideológica de algumas composições.

II — *O revestimento formal*:

a) A cobertura imagística;
b) A cobertura imagística e a manipulação da linguagem poética.

I — O REVESTIMENTO IDEOLÓGICO

O exame de uma estrutura poética não pode dispensar uma prévia e lata compreensão dos ciclos evolutivos que determinaram no autor a variabilidade da sua expressão e a unidade do estilo. Na realidade, os grandes artistas conservam intata a linha ideológica que os identifica com o mundo ou que os joga de encontro ao mundo, num processo dialético contingente. As profundas mutações emocionais podem provocar um poderoso reflexo, um sulco na face ou na superfície formal que reveste a obra. São como marcas, estigmas ou ríctus, como alguma coisa que, vinda de muito íntimo, termina por se agravar na fisionomia da criação. No entanto, uma integridade existe, jacente e subjetiva, quase fixa que, lado a lado com a variação expressiva, rastreando-a, identificando-a, não desacompanha a evolução do artista. Seja que

nome lhe possa ser dado, o fato é que provém de uma complexa estrutura ideológica, resistente, impermeável, fincada no interior. Por acaso a isso se pode chamar estilo, toda vez que seja apropriado lembrar estilo como característica de individualidade e não mero manejo de elementos lingüísticos. Nos artistas plásticos cuja obra esteja intensamente marcada por uma múltipla experiência estética, no curso de um aprofundamente ideológico das concepções do mundo, como é o caso de Pablo Picasso, não é difícil apanhar essa linha de unidade filosófica. Mesmo nos romancistas (um Graciliano Ramos, por exemplo) a unidade estilística identifica-se com a firmeza ideológica ao mesmo tempo em que delineia as diversas fases expressivas da ficção.

Não seria ocioso, e tampouco fora de propósito, considerar a obra poética de Manuel Bandeira, antes de qualquer outro entendimento, no âmbito dessa unidade ideológica, como condicionamento da variação expressiva, das diversas fases estáticas da sua poesia. Justificando-se, assim, que tenhamos que levar em conta, na interpretação da obra de Bandeira, os ciclos evolutivos da sua poesia vinculados à inquietação do autor: uma inquietação que jamais poderia ser seguramente analisada por uma pura relação do texto com o contexto histórico; por uma análise entre a obra e os estilos de grupos ou escolas, na base de reflexos. Todos esses elementos têm sua importância para a formação de uma medida, de uma média ponderada dos valores que integram a poesia. Mostram-se lamentavelmente falhos quando se quer alcançar algo mais, quando se deseja atingir o ponto de sensível e sutil relação entre o próprio autor e sua obra, ou melhor, entre a unidade ideológica que firma o artista no tempo e os diversos aspectos de forma e conteúdo da sua criação. É partindo desses princípios, dessa orientação crítica prévia, que o intérprete de poesia não pode se furtar, ele próprio, a um alentador impulso subjetivista, o qual, em última análise, se constitui na melhor base de identificação entre crítico e criticado. Somente que nessa disposição de ânimo não deixe o estudioso à margem os necessários conhecimentos teóricos (livres de sistematização dogmática) funcionalmente adaptados a uma análise em que a inteligência (ou intuição...) tenha vez. Também, seja isto posto como coisa clara, nada impede que o crítico obedeça às coordenadas das próprias concepções filosóficas que por acaso possua, firmando-se ideologicamente em face da obra que estuda e procura enlaçar pelo entendimento e sensibilidade.

Estivemos numa distância do primeiro objetivo deste ensaio, mas todas essas considerações assumem seu valor quando se conta a favor do crítico uma revelação de propósitos. E ao retomar o fio da análise já estaremos no campo seguinte:

a) *Os ciclos poéticos e a inquietação do poeta*

Aceite-se uma generalização: a Morte, o Amor, a Infância são os grandes motivos poéticos de Bandeira. Dele e da grande maioria de poetas de sentimentalização subjetiva e universal. As variações expressivas são claramente indicadas pelo estilo. O estilo obedece à fórmula do individualismo, isto é, mantém-se como uma marca, um tipo na estrutura total das composições de qualquer fase. Assim, o poeta triste de "Desencanto" (nunca um poeta do trágico) iniciava um longo caminho para o estoicismo. A ironia e o doce-amargo sentido da vida (ou da Vida e da Morte) não o abandonam jamais. Aguçam-se. Cristalizam-se. Abrandam-se. O desencantado termina por absorver todos os gostos, todos os ritmos. E, no entanto, mantém-se fundado, não digo no mesmo sentimento da vida, mas na mesma base ideológica. O contrário pode parecer a um investigador incauto que perpasse os seus 50 anos de maior experiência poética, de trepidante inovação estética. Será um engano, desde que a variedade expressiva (e também formal) não consegue abalar a obsidiante (e até, a certa altura da vida) repousante visão da Morte, da Infância, do Amor. O poeta tem um centro. Um universo dentro de outro universo. Através dessa profundíssima particularização, desse revelar e revelar-se, desdobra, numa seqüência de imagens, o seu lirismo. Agora fácil é perceber, e não cansa repetir, que a variedade expressiva não consegue desprender-se do estilo. E o estilo corre paralelo ao revestimento ideológico da obra.

Pouca importância terá para o entendimento da poesia de Manuel Bandeira abrir uma discussão em torno de pontos ociosos, como os seguintes: teve o poeta uma fase neo-simbolista? Teve ou não o papel de anunciador do modernismo? Foi ou não mestre de ou discípulo de? São fatos, conotações interessantes e válidas, mas o seu valor vem deslocado na polêmica. Porque, de real interesse, é saber as coisas às direitas e não às avessas... Não se pode correlacionar uma noção rígida, ou *a priori* fixada, com uma criação dinâmica. O processo dialético procura estreitar no corpo da mesma discussão elementos de fluência, vida e di-

namismo. O que me interessa no estudo dos ciclos evolutivos da poesia de Manuel Bandeira está no sentido contrário da investigação que reputamos ociosa ou óbvia. Por exemplo, quando o poeta concebeu o poema "Os sapos", se partia de uma concepção estética e filosófica, com razões fincadas na sua inquietação de artista, capaz de *por si só* denunciar o envilecimento e a falsidade dos padrões poéticos que ainda se praticavam no Brasil. O comum, todavia, é apanhar a configuração perfeitamente acabada do modernismo e, num retrocesso, verificar, através de respingos, de nuanças formais, se o poeta precedeu o Movimento de 1922. Desprezo total pela criação no exato contexto do tempo. Desprezo, também, e isto assume grande importância, pelo que o poeta representa de seu, de *interiormente* seu no corpo do poema. Esse "interiormente seu" como elemento quase exclusivo para explicar a obra como resultante de um choque entre o poeta e a realidade. Inutilmente o que se busca são reflexos, quando se poderia captar a imagem inteira.

A partir de 1916 (tenho diante de mim o soneto a Antônio Nobre e desde aí vamos à procura dos motivos poéticos no curso da obra), quando Bandeira é um escastelado choroso, um medroso de morrer sem glória, começa o trânsito, a peregrinação através de uma gama inteira de sentimentos que se alternam e misturam. Se houver um trânsito da tristeza para o conformismo, não houve uma passagem do pessimismo para o otimismo. Assim, não aceito a evolução poética de um poeta originalmente introvertido para a extroversão. Bandeira *representou* a extroversão como um grande *clown*. Digno de nota é que, nos momentos de poesia mais triste e desolada visão da vida, e temerosa visão da morte, o poeta jamais se deixou assaltar pelo sentido do puramente trágico. Sua nostalgia alimentava esperanças, como a esperança de um Kafka dentro do absurdo consciente. Só que Bandeira chegou à esperança pelo sentimento e por isso não desesperou e atingiu uma compreensão humana das coisas, embora amarga. Se a sua poesia posterior, da fase dos 50 anos, revela consolação não é do tipo de consolação que espalha flores sobre o mundo. De início, os impulsos poéticos de Bandeira trazem essa marca de um sentimento ao mesmo tempo triste e vagamente trágico. Digo vagamente trágico porque a melancolia, vazada em tintas românticas, desnuda de artifícios, projetada numa subjetivação de todos os valores, concentra as outras sensações numa única sensação: uma difusa compreensão do sofrimento diante da expectativa da morte. Se, por acaso, a dor do poeta fosse tomada

numa consciência do trágico (se o trágico admite uma consciência ou apenas um sofrimento sem limites), não haveria poesia, isto é, não haveria identificação do poeta com o resto do mundo. Seria uma total perda de toda perspectiva pela única perspectiva da morte. Veja-se como isso se comprova com o doce e simples soneto a Antônio Nobre. A identificação se faz presente pela igualdade de destino, pela doença, pela idade, e vai diferir na glória que um alcançou e o outro não a pôde conquistar... Esse sentido de identificação e essa ânsia de fazer transbordar o sofrimento, numa atitude romântica característica, formam a abertura de "Desencanto". Enquanto o poeta se apega a alguma coisa, não se deixa absorver pelo trágico e garante, destarte, a sua condição de lírico.

Com *Carnaval* não afirmo que a melancolia vá abandonar o poeta de *A cinza das horas*. Não digo, também, que essa nostalgia seja substituída pela alegria cínica de um canto pagão. Mas *Carnaval* é um livro que reflete profundas mutações na organização espiritual do poeta. O que há de insólito, de cruamente irônico, de violentamente sensual nesses poemas não deve ser entendido, como queria um certo e famoso crítico português, como uma revolta fundada no cinismo. *Carnaval* e depois, significativamente, *Libertinagem* revelam transbordamentos, incontenções sensuais, mobilização de todos os sentidos voltados para a vida reconquistada. O poeta, num rasgo, quase de súbito, resolveu dar a medida da sua angústia numa extravasão incontida das paixões. Mas a calma, a doce tranqüilidade com que o amor é invocado como seiva da vida, contrasta com o movimento e o tumulto do mundo exterior.

Toma-se o ano de 1918 ("Bacanal", "Os sapos") como o ponto de partida mais sério para o advento do modernismo de 1922. Na realidade, *Carnaval* representa não só o rompimento com uma tradição vulgarizada de fazer poesia sob modelos fixos, quanto pelas modificações estruturais procura o poeta atingir um nível de sensibilidade artística reveladora do temperamento brasileiro. Certo que Bandeira é um impressionista que põe em cena Colombinas, um Pierrot místico, uma Pierrette sequiosa de pecados, toda essa movimentação de tipos que muito nos lembra *As festas galantes* de Paul Verlaine. Certo, também, que a inquietação do poeta é tanto mais excitante quanto se dirige a uma forma de disponibilidade, de liberdade plena, de abandono daquela tristeza concentrada de *A cinza das horas*. A nota audaciosa, o ritmo batido de "Bacanal" já denunciam um novo estado de espírito, uma nova disposição para subverter as primeiras imagens poéti-

cas. Mas *Carnaval* não é tudo. É um começo, um primeiro passo que ainda se exercita, às vezes de maneira primorosa, na novidade de forma. O singular, o estranho, o sentido iconoclasta de algumas poesias de *Carnaval* são elementos que evidenciam um artista em profunda mutação espiritual, cedendo, contudo, à originalidade da forma grandes reservas poéticas, forças latentes adiante com maior vigor aproveitadas. Talvez tenha sido a singularidade dos versos de *Carnaval* motivo para que o crítico Alceu Amoroso Lima visse nessa poesia uma "aristocracia das sensações".

Em *Carnaval* já se pode vislumbrar com exatidão uma atitude de defesa da entrega absoluta, sem restrições; disponibilidade para o amor da carne que *Libertinagem* irá demarcar com mais audácia ainda. Ama-se o sofrimento, até mesmo certa forma libertadora da degradação até o último vício. Esse espírito que se coloca acima de qualquer ética puramente convencional ou padrão, ética apregoada para uma suposta condição do homem, desafiará todas as formas postiças de vida. A mulher e o homem, na poesia de Bandeira, são tomados numa visão natural da vida, do amor carnal livre da marca do pecado.

O amor, quando decorre de uma exigência profunda do ser, tem o pleno reconhecimento da poesia. O poema "Vulgívaga", tão próximo do não menos belo e famoso "Estrela da manhã", no despojamento do orgulho em favor da largueza do amor, da entrega integral, é bastante significativo da disponibilidade que o poeta canta. A degradação e a queda, tomadas numa grandeza simbólica, representam a plena liberdade do ser sobre uma moral plana.

O sensualismo da poesia de Bandeira, a carga erótica do *Carnaval*, adquire uma profunda vinculação com a vida. Não se verifica mais a tortura interior dos primeiros versos. É uma ansiosa e ávida procura de prazeres que a superfície das coisas não proporciona. É preciso ir além, sondar, escutar todos os sons, todas as vibrações do interior misterioso e puro. Neste ponto a poesia de Bandeira é sobretudo moral, até edificante, perdoem o termo gasto. A matéria da carne, redimida pelo amor, crivada por todos os vícios e, no fim das contas, que vai revelar-se como uma transparência mais cristalina do homem, da interioridade. Uma alegria surge da conjugação de dois corpos, até do simples entrelaçar de duas mãos... O arrebatamento alcança um sinal de misticismo, mesmo as imagens são ardentemente imagens de êxtase: "Um lento, suave júbilo que nos penetrava como uma espada de fogo. Como a espada de fogo que apunha-

lava as santas extáticas". Ou: "Era dentro de nós que estava a alegria. A profunda, a silenciosa alegria".

Vê-se que o Amor, uma das faces do seu triângulo de motivação poética, junto à Infância e à Morte, é tema que vem cantado como uma alta exigência do ser. A interioridade perfeita para amar é aquela que predispõe os sentidos à conjungação integral, mas não se pense que Bandeira fala do amor como quem fala de coisas desenraizadas. Volta-se para a carne sofrida e sensível ao prazer, pois uma vez confessou que "as almas são incomunicáveis".

O ritmo dissoluto ainda não é o livro em que Bandeira se vai revelar com o pleno domínio de sua linguagem poética. Ainda é uma procura e uma ansiedade. Aquela inquietação que compele o artista a uma constante busca expressiva, a um fundo revolver das sensações, dos impulsos mais inconscientes, a um torturado encontro consigo mesmo, nesta espécie de fuga para o interior, nesta compulsão introvertida que somente os grandes líricos experimentam, determina no poeta a primeira posição ou a primeira perspectiva de uma visão do passado, do vivido, de tudo quanto uma experiência amarga da vida crivou no espírito. Eu diria que com *O ritmo dissoluto* aproxima-se Bandeira de uma maturidade reflexiva unida ao sentimento das grandes frustrações. Se, para nós, *Carnaval* possui muitos artifícios, muito jogo de cena, muita *representação* simbólica das ideações do poeta, *O ritmo dissoluto,* por sua vez, apresenta-nos um artista posto numa atitude mais filosófica diante da vida. A "voz própria" que Antônio Olinto diz ter o poeta encontrado nesse seu livro não é apenas a voz própria de quem manipula uma linguagem poética particularizada, personalíssima. Muito ainda Bandeira dará de si para encontrar uma autonomia verbal, um domínio de vocabulário, de imagens, de arranjos sintáticos, de *achados,* de elementos, enfim, capazes de uma estilização inconfundível. Essa voz própria ganha muito mais ressonância no plano ideológico das mentações, do embate entre o esforço de compreender a vida e exprimi-la partindo do eu. Certo que nesse choque, nessa atitude necessariamente reflexiva o poeta teria que eliminar tudo aquilo que não encontrasse uma sentida repercussão na interioridade. Parte Bandeira para o protesto, para a humanização da sua poesia e já agora não é mais o poeta da autocomiseração nem do sarcasmo dos *clowns.* Uma identificação com os pobres, com os desamparados, uma franciscana desolação pela sorte triste dos que sofrem invadem a poesia de Bandeira. Uma poesia toda feita do simples, do in-

gênuo, do comovedoramente apiedado. Uma poesia dominada pelas sombras, pela angústia, às vezes dulcificada, macerada, amargamente repassada de sentimento e de reflexão. O belíssimo poema "Meninos carvoeiros" é uma das composições mais significativas de tudo quanto afirmamos a respeito de *O ritmo dissoluto*. Desenvolvendo-se a partir de um movimento descritivo, plástico, envolvente, sombrio como a noite, vai, afinal, fixar-se num quadro humano de extrema melancolia e penúria. O grande verso solto — "Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido" — provoca no leitor um profundo sentimento de desolação. Trata-se de uma poesia socializante sem demagogia, sem rasgos discursivos ou enfáticos.

Libertinagem marca novos passos na evolução poética de Manuel Bandeira. As formas, submetidas ao crivo, primeiro da poesia à velha moda, depois com a liberdade do verso livre, serão, agora, desenvolvidas numa ligação estreita com a audácia dos temas. Será *Libertinagem* um livro cínico, uma coleção de poesias em que o erótico é a tônica, a única motivação? Há muito engano e exagero dos estudiosos de Bandeira quando o vêem quase sempre como um obcecado pelo sensualismo dos versos; quando querem por fina força, escandindo sílabas, decompondo imagens, soletrando as palavras, apontar por todos os cantos dos poemas traços do sensualismo do poeta. Creio que na interpretação da poesia (de tudo o mais em arte) pouco interesse deve haver nesse tipo de descoberta. O sensualismo, mesmo a predominar no texto, incorpora-se ao mundo de fabulação, de mentações ou sensações inconscientes que aderem à intimidade do poeta. Não é uma determinante isolada, um ponto fixo e irremovível. Pode ser apanhado, este sensualismo, tanto a partir de uma *natureza* ou temperamento, quanto de uma concepção puramente ideológica da vida, um vínculo que se estabelece entre o poeta e o mundo. Isolá-lo, como a um vírus, significa desmontar a poesia em função de uma idéia que se faz do poeta. Certo é integrá-lo e restituí-lo ao mundo de fabulações de onde veio. Pouco importa explicar Van Gogh pelo amarelo gritante e constante das suas telas e proclamá-lo, por isso, epiléptico (ou esquizofrênico), quando se sabe que o amarelo continuará a cumprir sua função no quadro por isso ou apesar disso.

A poesia de *Libertinagem* é quase toda ela construída de movimentos bruscos, de assonâncias, sinestesias, imagens incorporadas ao círculo fechado das ideações alógicas, torneios sintáticos de geometria própria, desvios, tortuosidades intencionais, mo-

dulações de ritmo livre. Um abandono da estrofe de versos enquadrados, de cadência medida numa simetria de linhas laboriosamente arranjada. O conhecimento especializado que o poeta tem da técnica do verso, de todo o complicado jogo da estrutura do poeta, serviu para que em *Libertinagem* sofressem radical eliminação todos os recursos tradicionalmente padronizados de uma cansadíssima arte poética. À inquietação espiritual juntava-se uma incessante procura de novas formas para o verso, de um instrumento que se adequasse com perfeição a uma liberdade criativa cada vez maior e mais incontida, e que fosse, também, e com rigor, além do mero instrumento um campo de extravasão sensível e de inovação estética. De fato, a modernidade de Manuel Bandeira vai diferir da às vezes pretensa modernidade de alguns poetas do grupo de 1922. Embora audaciosa e iconoclasta, não resvala na singularidade intencionalmente absurda e escandalosa, no gosto (ou mau gosto) da expressão gritante, disparatada, no preciosismo fundado numa ligeira cópia de modelos estrangeiros adaptados à realidade nacional. Bandeira procurava um estilo que fosse seu, isto é, que atendesse primeiro e sempre às ondulações da interioridade, e que fosse, também, um estilo da sua gente. Em suma, Bandeira teve o senso que sempre um Mário de Andrade demonstrou. Um Mário de Andrade que afirmou ser Bandeira, com *Libertinagem,* "o poeta mais civilizado do Brasil".

Aquela passagem, que vimos aqui perseguindo, da tristeza para o estoicismo na evolução da sua poesia, encontra em *Libertinagem* o ponto essencial, o núcleo de onde partem as motivações maiores do poeta. Colocado num transe, numa extremidade, nem mais lhe era possível retroceder ao desencanto, à amargura mansa dos primeiros versos, nem lhe era também possível cristalizar uma visão filosófica de equilíbrio. A medida do equilíbrio seria uma espécie de estacionamento, um corte brusco e um esgotamento das forças latentes que alimentam toda a poesia verdadeiramente lírica, isto é, de um lirismo que circula ou transita a cada passo que a experiência da vida mais se aprofunda. Assim, *Libertinagem* conterá uma confissão de princípios que muito nos agrada; uma confissão que resolve um ponto de vista neste ensaio anunciado, pois nos grandes artistas a linha ideológica garante a variabilidade expressiva dentro do embate de um choque dialético, que joga o poeta de encontro ao mundo ou que o identifica com o mundo numa contingência.

Já com *Libertinagem* é possível entender uma outra afirmativa que emitimos no início deste estudo, desde que a ansiosa

libertação que muitos dos seus poemas exprimem, libertação que não é simples evasão (como o termo tem seu valor semântico distorcido), é, na realidade, uma sofrida procura da vida, sem disfarces. Vinha o poeta de um longo sofrimento, esmagado, quase, em face da morte. Como escapar ao trágico? Alienar-se não seria a solução. Alienar-se não é o mesmo (embora às vezes o seja) que optar pela evasão. A poesia de Bandeira não é alheia à vida. Pelo contrário, é uma perseguição obsidiante dessa mesma vida, e se é tomada como evasão é porque uma consciência viva, incômoda, vigilante, intranqüilizadora terá por força que ser anulada pela soma de todos os desejos. Não há em Bandeira uma passiva contemplação da vida. Antes uma fruição em todos os sentidos. Se frustrada no plano do real, vivificada ela se apresenta ao poeta através de uma reconstituição mágica da infância, de uma profetização utópica, de uma reprodução sentimental. Ora, dá-se assim que em "Pasárgada" a vida é sem maldade, sem impossível (possível até o suicídio), total e bela.

Tudo isso nos leva à evidência (e à emoção) de que Bandeira, ao querer "antes o lirismo dos loucos", o lirismo dos bêbados, "o lirismo dos *clowns* de Shakespeare" por não querer mais saber do "lirismo que não é libertação", permitiu-se escapar ao trágico sentimento da Morte pela disponibilidade inconsciente para todas as formas de prazeres e pela renúncia de todas as tristezas. Renúncia que não se efetiva. Disponibilidade que não chega a libertar. Mas, de qualquer maneira, é um avanço, nunca um recuo, uma evasão, nunca uma alienação. Lidos atentamente, poemas como "Não sei dançar" e "Pneumotórax" dão uma idéia clara desse estado de espírito do poeta, justo no ponto em que uma opção lhe era imposta para que prosseguisse ou recuasse, para que se deixasse levar pela inquietação ou estacionasse numa atitude compassiva, num contemplativismo de quem perde todas as perspectivas pela única perspectiva (aliás falsa) da fuga, do caminho de volta. E quando sucede (e isso sucede quase sempre) que o poeta regresse à infância ou retome o sempre e antigo sofrimento da mocidade, isso ocorre segundo ou do alto de uma perspectiva — síntese de uma ampla afetividade, de uma experiência filosófica das coisas da vida.

Em *Estrela da manhã,* o sarcasmo, a ironia que os livros anteriores utilizam com alguns disfarces, com uma boa dose de artifícios, surgem de corpo inteiro. Aqui o prosaico, o nada tradicionalmente poético ou o poético exaurido são materiais que o poeta utiliza na clara saída da poesia. Por cima de todos os pre-

ceitos, ainda domina a incontenção dos desejos. O que conta e vale é a vitória do ser interior, do ente lírico, mesmo pelo desprendimento de outros valores da exterioridade ou pela degradação (o canto ao vício) capaz de macerar a carne, redimi-la, submetê-la ao martírio, ao cilício para, num paradoxo, purificá-la.

' Manuel Bandeira entra na *Lira dos cinqüent'anos* com o espírito cada vez mais livre. Realizada já uma grande obra, uma trajetória lírica em que todos os gostos e todas as amarguras são experimentados, desde a ameaça da morte até a liberdade das paixões, volta-se o poeta às suas raízes mais profundas. Em *Lira dos cinqüent'anos* eu diria que Bandeira penetra numa compreensão realmente filosófica do existir, nisso que filosofia tem de sabedoria e conformação a Sócrates, com mais a medida de humanização poética. Será ainda, e sempre o será, um grande subjetivo girando em torno do seu mundo de afeições, lembranças, sensações remoentes, insistentes. Mas o poeta agora divide o seu universo, partilha as sentimentalizações, permite que se alargue a esfera do reino mágico da poesia. É como se desdobrasse, para abrigar a todos, uma singular capa de São Francisco de Assis... Não direi que será um católico, porque ele tem de ser encarado como um poeta antes de qualquer outra condição. Mas direi que absorve uma bondade e pureza, e as transmite em qualquer palavra ou (mensagem) que para elas outra qualificação não encontro que cristãs... Bondade e pureza, enfim, que são de um tipo tal que não dispensam atribuição de qualidade. Pois, que sejam cristãs! Uma calma e refletida apreensão da existência sempre entrevista pela nostalgia. Os versos, livres de todo o figurino e ao mesmo tempo manejados, quando o autor o quer, na forma de todos os gêneros, desde o soneto à moda inglesa (na forma, no acento) até a cantiga de amor provençal (na melancolia, na reiteração do motivo); desde o lirismo equilibrado no soneto italiano até o poemeto contido no verso curto e cantante da trova popular. Artesanato que o poeta abandona pela inovação de forma deliberadamente, conciliando uma síntese das experiências emocionais com uma síntese, também, da projeção formal e estética.

Poemas como "Maçã", onde encontramos um verso assim: "És vermelha como o amor divino" — verso que, na escala figurativa da estrofe, no jogo cromático da poesia, introduz, densamente, uma animação que percorre todas as outras imagens da composição, e lhe confere espiritualidade, pois num poema como "Maçã" já se pode apontar uma definição ou um fim a que che-

gou o artista para entender-se e entender a vida, para revelar e revelar-se.

Certo que aos 30 anos Bandeira possa olhar o homem de 50 anos como capaz de algumas inconseqüências... No entanto, não se trata de repúdio às convicções (ou simplesmente impulsões poéticas) de 30 anos atrás. A visão do alto é outra visão, retemperada (nunca abalada) pela experiência do mundo por sobre (ou como fonte) da experiência estética. De qualquer forma a brandura, a mansa compreensão da vida adquirem na *Lira dos cinqüent'anos* um tom que é solene por ser simples; que é verdadeiro por ser vivido. Os dois grandes pólos da poesia de Bandeira (pólos que são pontos, também, contraditoriamente, de confluência), a Morte e a Vida, fecham o ciclo extenso da sua inquietação. Uma inquietação que cada vez mais se introverte e revolve o interior numa constante procura de harmonia e paz. Os poemas "A morte absoluta" e "Canção do vento e da minha vida" atestam claramente esse estado de espírito. Embora possa parecer que o conteúdo de "Morte absoluta" revela uma atitude de niilismo, na verdade o que ele exprime é uma integração, uma consciência de realidade, de consciência, enfim, da consumação total. Uma consumação que "Canção do vento e da minha vida", espécie de inventário afetivo, transcendente, realiza essa confluência de dois pólos, a que nos referimos, como perfeita integração do ser. A Morte, determinante de um despojamento, não determina também uma renúncia. Liberta porque deixou de ser, para o poeta, um mistério. Desnuda-se e revela-se à medida que a paz e a harmonia são alcançadas numa latitude existencial cume, numa perspectiva que não permite mais inquietação, ranger de dentes, desentoantes. Conformismo absoluto, embora triste como toda forma de estoicismo realmente vivida e plasmada na carne e na imaginação, nas densas camadas da sensibilidade poética exposta a um duplo embate: o do homem consigo mesmo e do homem em face da vida, do mundo exterior mil e uma vezes fragmentado, mil e uma vezes reconstituído pela fabulação, pelo jogo múltiplo das imagens que o poeta construiu para si mesmo, para a sua reprodução extensa, emocional e experiente.

Em *Belo belo*, livro que para nós é o arremate da peregrinação do poeta, isto é, o termo não das experiências estéticas, que essas prosseguem em obras posteriores, de erudição na arte da poesia, de manipulação de todos os recursos que Bandeira acumulou, aprendeu e aplicou ao longo da sua obra, pois *Belo belo* parece-nos uma conclusão ou encontro, um ponto de chega-

da, uma perfeita síntese ideológica. Se a evolução da sua poesia foi aqui fielmente demarcada, outra coisa não poderá ser dita de *Belo belo* que não seja o seu caráter de misticismo humanista. Nunca quietismo. Ioguismo (como arriscou Sérgio Milliet), duvido que seja, salvo se ioguismo (ou cristianismo) possa ser tomado na acepção de uma luminosa contemplação do interior, e não numa fuga ou evasão. Se o místico é um inquieto, é o indivíduo que procura, a todo custo, uma harmonia com o mundo (ou através de um refúgio no Divino ou por uma exaltação da vida), Bandeira, em *Belo belo,* atinge o misticismo sem necessidade de evadir-se como numa fuga para além da vida. Já o poema adquire, vez por outra, a acentuação ingênua da fé, uma fé que não se fundamenta em dogmas, mas que deflui do sentimento de larga compreensão humana, que é incitada pelo sofrimento e procura levantar-se, sem mais rebeldia, contra antigas coações. Uma fé ingênua, como no simples poema de Natal, todavia uma fé aprofundada e com as raízes encravadas numa experiência sensível nada puramente estética ou de efeito.

Assim, é possível concluir que todo o universo poético (um universo dentro de outro universo, conforme dissemos de início) que o poeta construiu para si mesmo transborda numa integração completa do homem. Partindo da dor para o estoicismo, transitando pela ironia e pelo sarcasmo, numa ansiosa procura de liberdade, Bandeira transpôs as fronteiras do seu mesmo universo contingente, ele que é um poeta subjetivista por excelência, para estender a sua afetividade, para envolver com o seu lirismo (e nisso a poesia é consoladora) todas as criaturas humildes, todos os que sofrem, todos os que se voltam para a magia da infância e do sonho. Revelar e revelar-se, libertar e libertar-se são palavras que fixam na poesia de Bandeira uma direção. Fugindo ao trágico pela melancolia; escapando ao desencanto pelo sarcasmo; revolvendo a infância para anular o doloroso quotidiano; reestruturando em movimentos inquietos a forma expressiva da sua arte pura para, assim, firmar cada vez mais o curso ideológico que o identificava com o mundo, Bandeira, finalmente, atingiu o que queria ou ansiava: o mistério da Morte. A essencialidade da existência está no amor. Assim nos versos seguintes: "Não te doas do meu silêncio: Estou cansado de todas as palavras. Não sabes que te amo? Pousa a mão na minha testa: — Captarás numa palpitação inefável — O sentido da única palavra essencial: Amor."

b) *Análise ideológica de algumas composições*

A análise ideológica de algumas composições do grande acervo poético de Bandeira será em toda linha fiel às coordenadas que traçamos, numa orientação prévia, no começo deste ensaio. Sempre que possível, tentaremos escapar a uma interpretação rígida ou presa a um sistema. Com efeito, tencionamos apenas, neste segundo passo, recolher material suficiente para enlaçar, num único entendimento, os grandes traços de estilo e expressão da obra do poeta pernambucano. Um outro propósito deste tópico, e talvez de todo o ensaio, será a demonstração de que Bandeira, apesar do revestimento simples da sua poesia, um revestimento que preferimos chamar ideológico, é poeta de estrutura complexa. Muito comum (e nada adianta o paralelo) dizer-se que Drummond é um poeta mais complexo que Bandeira, um poeta que suscita problemas através de uma visão mais vertical ou polêmica do mundo. Bandeira seria o lírico da fácil apreensão sensível. Tais pontos não nos excitam ao debate. Contudo, é possível provar que, em que pese à simplicidade de motivos de Bandeira, a sua possui uma profundidade de motivos ainda não inteiramente estudada. Isso se deve a que os críticos, ou alguns críticos de instrumentação científica, realizando uma *química* de análise, desprezem quase totalmente o valor de conjunto na unidade de um poema, isolando-o do contexto de toda a obra, ou, quase sempre, também, de modo inverso, apanhem os elementos da composição dentro de um esquema interpretativo *a priori* arranjado...

Começamos pelo poema "Maçã", *Lira dos cinqüent'anos,* Petrópolis, 1938. Como a composição é pequena, vale transcrevê-la:

> Por um lado te vejo como um seio murcho
> Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende
> ainda o cordão placentário.
> És vermelha como o amor divino
>
> Dentro de ti em pequenas pevides
> Palpita a vida prodigiosa
> Infinitamente
>
> E quedas tão simples
> Ao lado de um talher
> Num quarto pobre de hotel.

Uma natureza que se ilumina desde o verso solto: "És vermelha como o amor divino". As imagens, a rigor, não são estilizadas, isto é, não procuram vincular-se com uma exterioridade. Permanecem no íntimo, numa espécie de apreensão sutil e sensível do objeto que adquire animação, que cresce no espírito, que se transforma ou biparte segundo o ângulo de observação, mas, afinal, volta à sua naturalidade, sua condição. Esse círculo de interiorização que arrasta para a sua periferia o objeto, que faz com que a maçã seja fonte de vida e se revele "um seio murcho" ou "um ventre de cujo umbigo pende o cordão placentário", é, pois, um círculo que remete a imagem para uma zona além da consciência. Assim é que a imagem poética realmente corresponde ao objeto e exprime uma procura de essencialidade para as coisas. Uma natureza morta que a idéia anima, apreende e define para reintegrá-la à sua condição "ao lado de um talher num quarto de hotel". No entanto, todo o jogo poético só merece ser tomado nesse sentido a partir do verso solto "És vermelha como o amor divino". O acento místico da imagem signo de uma correspondência que se rompe diante do mistério da vida (e da Morte que traz em si) invade o poema num lampejo para, extinguindo-se, permitir que as coisas voltem à sua humildade natural, imóvel.

Noutro plano ressurge o misticismo do poeta (o poema "Água-forte"), embora esbatido numa figuração de repetidas imagens plásticas interiorizadas, isto é, como em "Maçã", encerradas num círculo que demarca a correspondência do poeta com as coisas. Em "Água-forte" também o que se procura ou onde o poeta forceja por um sentido é o mistério da vida.

A geometria dos blocos expressivos desse poema cujo equilíbrio se estabelece na repetição do primeiro verso da primeira estrofe, essa justaposição de imagens estanques, no entanto unidas por um ritmo batido, martelado, remoente, pela seqüela das figurações plásticas, são recursos que terminam por desenhar um círculo vicioso. Assim como em "Maçã", quando da dupla visão que se toma do objeto termina-se por restituí-lo à sua condição natural, em "Água-forte" tudo se reduz, afinal, à situação de início esboçada. A disposição dos objetos, sua escala cromática, o preto, o branco, o mar de escarlate, o céu quase branco, enfim, água-forte simples, todo esse jogo de contrastes, de imagens alternadas, duas a duas, contribui para formar o quadro sugerido mais pelas concepções abstratas do poeta que pela plana sensibilidade. Se a cadência do verso pode lembrar uma ordenação

lógica dos elementos do poema, por outro lado o sentido de oposição e a maneira pela qual, como com um lápis, o poeta traça e firma o contorno do poema ou do quadro, permite-nos entender que a poesia proceda de uma concepção consciente jogada contra a zona mental de sutis movimentos, quase inconscientes, destinados a enlaçar a vida. No final, sempre a procura de uma penetração "no escuro recesso", nas "fontes da vida a sangrar inúteis".

Pelo exame somente desses dois poemas já se pode dizer que o Bandeira da *Lira dos cinqüent'anos* encerrou a sua poesia numa cadeia estrutural complexa. Assim, quando de início dizíamos que a evolução da poesia de Bandeira levava-o a uma atitude cada vez mais verticalizada na reflexão, sem que com isso perdesse a linha ou linearidade extensiva do sentimento, tínhamos em vista composições tão significativas como as aqui analisadas. Vejamos agora o tão discutido "Canção das duas Índias", de *Estrela da manhã,* 1931.

Pode-se tomar o poema a partir de uma fixação geográfica (entre estas Índias de Leste e as Índias Ocidentais), tornada, no entanto, vaga (ou impossível) noção de latitude pelo espaço incomensurável dos oceanos. A seqüência do termo *quantos,* enfatizando a obsessiva idéia de distância, transporta a marinha, inegavelmente, a uma região de sonho. Logo a tendência do crítico é identificar o poema sob a influência surrealista, sobretudo de um André Bréton. Não discuto o caráter onírico da composição, tanto quanto os traços reconhecidamente simbolistas das últimas imagens: "brancas, sobrenaturais, ou inacessíveis praias". Todavia, isso é o óbvio e nem sequer é o ponto mais importante para levantar o entendimento do poema. Possível arriscar algum juízo arbitrário, menos para ver se com isso estaremos de acordo com o autor... que para reunir elementos paralelos à composição capazes de elucidar o texto. Sabe-se que Bandeira recorre a fontes eruditas com constância e em *Os Lusíadas* no canto onde se contém o episódio da "Ilha dos Amores", também uma região de sonho, uma região surgida, quem sabe, pelas impulsões sensualistas do poeta, quando a essência poética é o maravilhoso, difícil não é apontar, não digo um ponto de partida para Bandeira, contudo um dado para a intuição. Em *Os Lusíadas* a "Ilha dos Amores", povoada de mitos, é prêmio e remate da aventura. Uma extrapolação imaginativa no caminho das Índias, poema

suscitado por uma inquietude, também o elemento maravilhoso, ou lendário, a fabulação sensualista adquirem na seqüência dos traços da paisagem e dos seus habitantes ou mitos, femininos, uma desproporção crescente em face do real, até que tudo se dilui ou se esfuma no branco sobrenatural do sonho. Não digo que o poema contenha já jacente base sensualista pelo traço vigoroso da imagem: "Púbis a não poder mais". É apenas um traço forte, nunca a única motivação extensamente erótica. No entanto, certo é que, como na "Ilha dos Amores" (acessível pela aventura viril), "as ilhas que a tormenta arrasa", da Canção, inacessíveis, estão povoadas de "sirtes sereias Medéias". E entre o recorte vivido do sonho e a grandeza do desejo se interpõe uma dolorosa (embora apenas tacitamente confessada) consciência do impossível. Desenvolvendo-se o poema em dois movimentos, no primeiro há o equivalente lógico (?) ou simplesmente exato da separação entre o sonho e a realidade, entre as duas Índias, duas coisas existentes, fixadas, pólos identificáveis em cujo caminho um ponto vago (ou impossível) haveria de existir e não se consegue alcançá-lo. Já na primeira exclamação — "Meu Deus que distância enorme" — e na reiteração dos *quantos,* enuncia o poeta aquilo que o segundo movimento da poesia precipita, segundo Antônio Cândido, "num clima alucinatório" (Gilda e A. Cândido, Introdução às poesias reunidas de Manuel Bandeira). Deixa-se o poeta empolgar pela fantasia do obsessivo (repilo o termo pesadelo, citado no ensaio supra-referido, desde que o poema não perde o seu conteúdo consciente mesmo quando se projeta numa configuração de sonho), pois o obsessivo é a única medida capaz de restituir-lhe as visões incitadas pelo desejo. E, restituindo as visões, expressas pelas imagens cheias de unidade, não concede lugar para o lamento nem para o êxtase, somente para a constatação, embora desolada, mas fatal, irreversível, do impossível.

Finalmente, e antes de passarmos à conclusão deste ensaio, quando investigaremos com brevidade a cobertura imagística e a manipulação da linguagem de Bandeira, queremos selecionar mais dois poemas, ambos correlatos e significativos da evolução do autor: "A morte absoluta" e "Canção do vento e da minha vida". Com isso, mais fácil será a demonstração de que a variedade expressiva do poeta funda-se numa firme linha ideológica, quando o estilo adere à intimidade do autor para ancorá-lo a

seus temas básicos, à sua concepção da vida, ao mesmo tempo em que amplia a área do seu universo.

As concepções entre a Vida e a Morte, a plenitude e o Nada, o correr rápido do tempo, do vento, e a fixação da máscara de cera cercada de flores, todos os componentes imagísticos dos dois poemas (que aqui entrelaçamos) demonstram a cerrada demarcação dos pólos da poesia de Bandeira. Em a "A morte absoluta", quietação ou niilismo? Na "Canção do vento e de minha vida", irônico desafio ou conformismo velado diante da corrida do tempo, do vento? Um sentimento alternado, um contraponto, o reconhecimento do vazio e da plenitude. Nada a deplorar ou lamentar inutilmente. O poeta inventaria a vida com a mesma tranqüilidade com que espera a Morte, a morte absoluta. Todos os vestígios da vida serão extintos, mas afinal de contas a vida ficou repleta de tanta coisa!... Daquelas coisas puras e ingênuas que construíram toda a poesia de Bandeira e que são as únicas coisas que contam, que falam da sua afetividade. O resto, máscara de cera cercada de flores... Encheu-se a vida de "frutos, flores, sorrisos, folhas, mulheres, aromas, estrelas, cânticos"... Os dois poemas encerram constantes existenciais, expressividades sintéticas, a grande linha de união entre o subjetivismo do poeta e a sua concepção do mundo exterior. Quando se diz que Bandeira é simples e plano, um lírico sem muita complexidade, um trovador sentimental, facilmente se deixa de lado a idéia de que sua poesia transmite uma experiência consoladora da vida. Sentimento e reflexão serena, tumulto e calma, tudo se conjuga, tudo se mistura numa redenção ou vitória espiritual. Peculiar a Bandeira é situar-se nesse ponto de confluência sutil entre o sentir apaixonadamente a vida e o sentir a mesma vida com desolação. Seu realismo às vezes exacerbado, sua imagem forte, e no entanto sempre lírico-sentimental, pode trazer ao bojo do poema uma dose de amargura, um pessimismo enraizado de alma a dentro. Para o leitor, a impressão que conta e se firma com vigor é a placidez no sofrimento, a pureza na alegria. A vida deixa os seus soldados e o poeta os registra com nostalgia. A morte é a extinção total, o olvido, a escuridão completa. Onde a esperança deve ser extraída de uma lição das coisas, de uma forma de íntima penetração nas fontes da existência, na disponibilidade espiritual mais intensa. Os dois poemas fixam uma oscilação singular e aguda entre o desespero e a quietação. Ironicamente, a morte não pode arrastar o que a vida acumulou.

II — O REVESTIMENTO FORMAL

a) *A cobertura imagística*

Qualquer manual de Teoria Literária dirá que imagem poética é um recurso de que se lança mão para provocar a reprodução mental de um objeto, de uma idéia, pela sugestão. Dizem: imagens visuais, imagens auditivas. Metáfora e sinestesia se conjugam na formação das imagens. Pound (citado por Wellek) fala da imagem como aquilo que "apresenta um complexo intelectual e emocional em um instante de tempo", como uma "unificação de idéias díspares". Não nos anima o propósito de levantar uma discussão teórica em torno do conceito e função da imagem. Interessa-nos verificar, na cobertura da linguagem poética de Bandeira, como numa demonstração, o seu jogo de imagens. A metáfora contém em si uma superação do exato contexto significativo das coisas. A imagem mobiliza, sem dúvida, para o efeito que pretende alcançar, outros elementos de ordem psicológica. Funda-se, por exemplo, na comparação. Bandeira tem um sentido muito plástico da imagem cotejada, posta em paralelo com uma certa diversidade de valores poéticos. No poema que tem o próprio título — "Imagens" — isso é facilmente apreendido. Eis a poesia:

> És como um lírio alvo e franzino,
> Nascido ao pôr-do-sol, à beira d'água,
> Numa paisagem erma onde cantava um sino
> A de nascer inconsolável mágoa...
>
> A vida é amarga. O amor, um pobre gozo...
> Hás de amar e sofrer incompreendido,
> Triste lírio franzino, inquieto, ansioso,
> Frágil e dolorido...

Dir-se-á que a primeira estrofe contém uma imagem descritiva. A segunda é sem dúvida o conseqüente termo da comparação, conceituoso. Imagem romântica, no que romantismo tem de equiparar destino humano com observação lírica da natureza. Contexto puramente sentimental, esquema batido através de muitas gerações de poetas. Essa impregnação de tristeza, desolação e dor às árvores, às flores, essa transferência do subjetivismo para a natureza animada de sentimento é de um puro teor romântico.

Onde a originalidade da imagem se manifesta não é nem na colocação emocional do tema, nem na significação do conceito poético. O poema vale, de fato, pelo que o título anuncia, como uma imagem, como a sugestão forte dos três primeiros versos descritivos: alvo e franzino; nascido ao pôr-do-sol; nascido à beira d'água; paisagem erma onde cantava um sino, tudo, tudo isso provoca, exatamente, aquela reprodução mental necessária à função da imagem. Impressiona-se o leitor com o quadro e logo não cuida do conceito, da reflexão, da equiparação que adiante se estabelece, de modo que o poeta, ao chegar à segunda estrofe, tem garantido o efeito da sua imagem e da sua idéia, que na mesma imagem se apoiou, sem ter que discursar sobre a vida e sua amargura, pois vida e amargura estão agora estreitamente associadas à lembrança de um lírio franzino e alvo, à beira d'água, numa paisagem erma... O descritivo não é somente o visual. As imagens auditivas, geralmente construídas dentro de disposições sintáticas próprias (aliterações, onomatopéias), destinam-se a um outro tipo de evocação. No poema de Bandeira, não há necessidade de dispor as palavras num arranjo rítmico, numa musicalidade imitativa de sons da natureza. O único verso — "Numa paisagem erma onde cantava um sino" — é suficiente para que o leitor, já envolvido pela solidão da paisagem, já — eu diria — quase *condoído* pela sorte do lírio alvo e franzino, reconstitua, também, a imagem auditiva do sino na amplidão.

Ora, estivemos lançando mão de um poema simples, de uma imagem singela, de uma composição de *A cinza das horas.* Tomemos, agora, uma poesia de *A lira dos cinqüent'anos:* "Água-forte".

Aqui a imagem maior vai se formar da seqüência de imagens ríspidas, desenhadas a nanquim. Poder-se-á cogitar de um quadro cubista? (Antônio Cândido, ensaio citado, assim o diz.) É possível classificá-lo como uma concepção surrealista? Mais certo é reconhecer mesmo o plano geométrico do quadro. Pouca importância terá a decifração de símbolos, se se não apreende o conjunto. Exemplo: Qual o valor da imagem isolada "o pente na pele"? E no meio do pente "a concha bivalve"? Forme o leitor a reprodução visual das figuras que o poeta sugere; a firmeza das linhas; a descrição muito sóbria das cores. Lembre-se do título: "Água-forte". A abstração jamais poderá ser submetida a uma clara forma de definição. Há sempre um limite entre o que se observa e o que se imagina e concebe. São três diferentes escalas de valores que se interpenetram. Por exemplo, dentro

do poema se concebe a vida como duas feridas a sangrar inúteis. Imagem mística? Chagas de Cristo a sangrar, em vão, pela humanidade? Quantos não serão levados a recusar um tipo de interpretação assim? Quantos, também, não a aceitarão? Nada mais obscuro que o símbolo, como termo isolado, tentando fixar uma determinada idéia; nada mais claro que o símbolo apanhado no conjunto, na integração com outros símbolos e imagens. É associado a um mundo de figurações que o símbolo firma o seu real valor, seu poder autárquico. Destarte, tomando de novo a imagem descritiva, mais fácil será o entendimento simbólico. E "no recesso", no "escuro recesso", vê-se que o poeta representa a vida desde o nada, o limbo. Vida que se origina, misteriosamente, da concha, da rosa, da tâmara? E a liberdade do pássaro espalmado no céu quase branco? O que ameaça o vôo livre do pássaro, o que quebra a alvura do céu na água-forte cortante, esbatida, brusca? Jogo de contrastes, desde a projeção das linhas no espaço até o contraponto das cores neutras, donde sobressai como uma insólita mancha de sangue o mar de escarlate a inundar o quadro, a transcender a obscuridade, a destacar as escuras fontes da vida, misteriosas, ocultas. Nem mesmo o pássaro espalmado tem sua liberdade garantida. Tudo recebe, de origem, a contracarga dos conflitos entre vida e morte, luz e escuridão, liberdade e prisão. Olhe-se de face, olhe-se de flanco. Imutabilidade onde toda forma curiosa de perquirição se aniquila. Revelações de aparências geométricas, recortadas, rígidas. Nada se deixa penetrar. Enfim, o preto no branco.

O interessante nesse poema, para muitos hermético, quando se considera a simplicidade temática de Bandeira, o linear das suas imagens, é que dessa feita o poeta coloca-se dentro de uma cadeia cerrada de símbolos, deixando-se atrair, no entanto, na intencionalidade de uma freqüente constante poética, no trânsito entre emoção e reflexão.

b) *A cobertura imagística e a manipulação da linguagem poética*

Este ensaio tem o seu termo numa pequena série de conclusões sobre a combinação das imagens e a linguagem poética de Bandeira.

Agora parece oportuno relembrar, mais uma vez, o núcleo da nossa orientação crítica na análise da poesia de Bandeira, de que nos grandes artistas criadores a variedade expressiva atende e conduz a uma unidade de estilo. No caso do poeta de "Vou-me

embora pra Pasárgada", essa unidade encerra as visões de um lírico que formalizou a sua poesia numa diversidade de ritmos, de metros, numa seqüência de imagens analisáveis à luz de muitas influências literárias. A mim sempre parece engano o perseguir num poeta desse porte marcas de outros poetas, acentos de escolas e correntes. Não é que o estilo em Bandeira surge mesmo de uma imperiosa necessidade de identificação com a vida, não é que a sua expressão varia segundo as ondulações sentimentais mais profundas? O que faz da sua poética uma obra notável de artesanato, de manipulação muitas vezes engenhosa da linguagem, dos recursos estéticos, não será, assim o cremos, uma exigência de constante modernidade, apenas. Vimos pela evolução da sua poesia, seus vários ciclos, que Bandeira foi moderno muito antes dos modernos; que Bandeira foi romântico, muito depois dos românticos; que Bandeira soube plasmar imagens como um surrealista; como um cubista (?); como um dos últimos representantes do simbolismo. Toda essa variação estética nada tem de maneirismo. No plano geral da sua arte, o poeta é sempre o mesmo sentimental, o mesmo subjetivista a extrair do sofrimento uma lição das coisas. Na verdade, o poema vem sendo a sua forma eleita de expressão. Mais que outras formas e outros gêneros poéticos. O poema que muitas e muitas vezes lhe possibilita retirar do prosaico conteúdos líricos, que lhe garante uma forma singular de fazer poesia monologando e dialogando... Uma forma de poesia dirigida ao leitor, pedindo a sua interveniência, o seu juízo lírico e emocional. No seu poema, raramente o subjetivismo é egoísta. Chama a atenção, pede adesão, mostra, denota, aponta para as coisas. Até é possível ver no seu poema características de um mundo idêntico ao do romancista. Um poema que se enche de personagens. Quando o personagem não é o mesmo poeta, ou a disfarçável mulher amada, é sentimento sob múltiplas faces. De qualquer modo, Bandeira não usa a palavra com o sentido cerebral dos poetas chamados arquitetônicos... Isto é, dos artistas que criam um vocabulário especificamente destinado a cultivar formas abstratas da sensibilidade conjugada com o racionalismo. Bandeira vinculou-se estreitamente com a Vida e da vida tira toda a sua matéria de poesia. Não é complexo, pois, segundo o conceito da poesia semanticista, agarrada à palavra como um símbolo destacado de outros contextos. Jamais a sua poesia apresentará desconexões perceptíveis, vagamente, por um esforço cerebral ou pelo entendimento do esoterismo de linguagem que marca tantos modernos artistas da palavra. Associado

com o mundo, Bandeira utilizou a linguagem no seu sentido mais natural e contingente de comunicação. O expressivo nele não é a imagem obscura, nem o termo sem correspondência com o mundo palpável, conhecido, sentido. Sua expressividade é comunicativa, contagiante e experiente. Quando uma ou outra vez *complica* a sua poesia num emaranhado mais hermético de imagens, numa modificação de estruturas, isso se revela até certo ponto simples formalização. O fato é que basta que se tenha em alta conta o sentimento da sua palavra para entendê-lo. E isso em poesia, se não é tudo, é, pelo menos, e por fortes razões, o essencial.

Estudos Universitários. Recife, 2(9); 70-98, abr./jun., 1969.

Terceira Parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

A Cinza das Horas

João Ribeiro

Eis aqui um excelente e verdadeiro poeta. Por que verdadeiro e excelente? Eis também uma questão de resposta difícil.

A crítica não poderá dizer nunca o que é a boa poesia, em seu sentido técnico. Escapa a todos os processos de análise, como a própria vida, sempre misteriosa e incompreensível.

A poesia mediana ou medíocre, é fácil desconjuntá-la, descobrir-lhe ossos e músculos, a carpintaria e as articulações, por mais engenhosas e embaraçadas que sejam. De ordinário, tais obras técnicas só reclamam paciência de mãos para algebristas e demolidores de alguma habilidade.

A certas luzes, não há maior imperfeição da alma que a perfeição técnica. A hábil ciência das máscaras pode só iludir a desprevenidos ou a papalvos e simplórios.

A emoção, a alma, é, em si mesma, musical e perfeita; está na sua própria expressão imediata e ingênua.

Tal é o caso de *A cinza das horas* que, segundo o seu próprio título tão admiravelmente escolhido, arranca das horas que se foram o perfume, que é, como agora, sombra rediviva e alongada das coisas que passam.

De que modo? Eis o que a crítica não pode dizer.

Carlyle sentia essa impossibilidade quando confessava o inefável da verdadeira poesia. Como dizê-lo sem expressão humana?

"Os críticos alemães [continuava Carlyle] dizem que o poeta em si tem uma *infinitude,* comunica uma como *Unendlichkeit* a tudo quanto compõe. Não é este um pensamento preciso, mas em matéria tão vaga vale a pena memorá-lo; e meditando-se bem, descobre-se gradualmente o sentido que encerra."

Carlyle acha que aquele *infinito* é talvez uma música imanente a toda a paixão. Todas as coisas profundamente íntimas são melodiosas, diz ele. *"All inmost things are melodious."*

A poesia dessa espécie, já se entende, não pode ser obtida por formulários, tabelas, e por precauções antecipadas de rimas e vocábulos.

Rimas e vocábulos? Até idéias, de antemão enfileiradas, servem aos maus poetas. Fazem esses versos aos meses, um por um; aos planetas e às pedras preciosas, verdes, amarelas, azuis; e às partes do corpo humano, como nas charadas.

Esses astrólogos, joalheiros e charadistas, sejamos justos, dizem coisas razoáveis, e por vezes suas *chinoiseries.* Não lhes nego o título de admiráveis, tanto melhor quanto lhes reconheço que foram vítimas do seu tempo, que foi um tempo de Árcades.

Confesso, porém, com absoluta sinceridade, que é difícil encontrarem-me na platéia que os aplaude. E, aliás, não se lhes dá coisa alguma da minha indiferença.

Arranjem-se por lá com a sua freguesia, que é naturalmente a maior e mais conspícua.

A cinza das horas, pequenino volume, é, neste momento, um grande livro.

De tal arte nós havíamos estragado o gosto, com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável.

Saindo daquele atordoamento de luzes multicores de lanternas nipônicas, reentramos, como o poeta, no frescor ameno das sombras.

> As grandes mãos da sombra evangélicas pensam
> As feridas que a vida abriu em cada peito.

Os versos de Manuel são realmente poucos para a saciedade mais comedida, ainda mesmo quando se lhes acrescente a colaboração que aos indiferentes concede o poeta, e nem ele sabe

se essa ampliação será de tristeza ou de alegria. Pouco lhe importa já, pois que

Quem os ouviu não os amou.

São três pequeninas estâncias que não posso deixar de transcrever nesta desalinhada notícia:

Os poucos versos que aí vão
Em lugar de outros é que os ponho.
Tu que me lês, deixo ao teu sonho
Imaginar como serão...

Neles porás tua tristeza,
Ou bem teu júbilo, e, talvez,
Lhes acharás tu que me lês
Alguma sombra de beleza...

Quem os ouviu não os amou.

Não sei ainda como escolher nesta seara, loura e esplêndida, toda ela de pão alimentar e sadio.

Cada um desses versos admiravelmente ingênuos,

Cai, gota a gota, do coração.

Com *A cinza das horas,* Manuel Bandeira criou um nome que, dentro em pouco, será popular na sua pátria, se tem algum valor o meu fácil vaticínio.

Não é, aliás, difícil entender a beleza, que é de si mesma fulminante, e por isso ajuntamos aqui duas das suas composições mais espontâneas e bonitas: [aqui vinha transcrito todo o poema "Cartas de meu avô"].

Ajunto a essas quadras outra poesia, a "Canção de Maria", que me soa aos ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camonianas.

Têm a mesma suavidade e frescor, que ainda conservam as do extraordinário lírico português: [aqui vinha transcrito o poema].

E é assim sempre esse poeta. "Dentro da noite", "Chama e fumo", "Solau", "Poemeto erótico"... e quantas?

Em *A cinza das horas* há ainda uma ou outra rara poesia, que parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela *melodia ingênita* que Carlyle atribuía a todas as coisas do coração.

Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas; céu, água e uma voz errante bastam aos seus quadros:

> És como um lírio...
> Nascido ao pôr-do-sol, à beira d'água.
> Numa paisagem erma onde cantava um sino.

Os gregos, que detestavam os arabescos e as superfetações do estilo asiático, falavam assim, com a alma e o coração nas mãos.

Seguramente, não é possível por muito tempo enganar com aquela parlenda arcádica, de que tanto havemos abusado.

A verdadeira arte não comporta compendiosas retóricas, e a verdadeira poesia não tem arte poética.

Poetas nascidos são, em todo o tempo, raríssimos, como este, que é um exemplar precioso.

Se os contamos, como é fato, numerosíssimos, é que eles são feitos por atacado e não passam de obras de carregação.

A Manuel Bandeira de quem fui, vão alguns anos já, um triste e enfadonho mestre, eu não ofereço o dissabor da inútil crítica. Não é isso o que ele merece; mas o que lhe devo são os meus parabéns, honestos, convencidos e alegres parabéns.

In *Obras de João Ribeiro. Crítica. Os modernos.* Org. Múcio Leão. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952. (Repr. in *Manuel Bandeira. Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.)

Um Precursor

Alceu Amoroso Lima

NÃO BASTA dizer que o Sr. Manuel Bandeira é um simbolista ou que a sua lira tem muito da de Laforgue, o "falhado de gênio" dos decadentes, ou de Cesário Verde. O simbolismo não é senão um dos momentos agudos do individualismo artístico, e, em princípio, seria um contra-senso estudar as influências, literárias ou outras, sofridas por um simbolista, que é essencialmente um independente. No Sr. Manuel Bandeira, são inegáveis essas influências, mas não menos sensível e evidente é o que mostra de pessoal e espontâneo.

É um aristocrata da sensação. Com medo da amplificação, o horror ao sentimentalismo e o desdém da vulgaridade, faz da sua arte uma túnica alegórica e sutil, não isenta de pedantismo ou de artifício, com que veste a sua emoção. Ironista e impressionista, fixa com vivacidade os momentos agudos de uma realidade expressiva e o ricto sensitivo do seu "tormento obscuro impressentido". Arte nervosa e ofegante, que não chega a ser uma libertação, arte sintética, que procura a notação precisa e nua, também exasperada e febril, e chega, por vezes, nessa procura, ao mero artifício verbal, ou antes, musical. Leia-se, por exemplo,

esta onomatopéia de "Debussy", quase um *pastiche* do autor da *Sérénade interrompue:*

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança,
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer a balança.
— Psiu...
Para cá, para lá...
Para cá e...
— O novelozinho caiu.

Parecem esses, porém, momentos apenas de exaltação do seu impressionismo e o estilo nervoso e original dos seus versos traduz até, geralmente, um mundo interior muito rico e apenas contido. O símbolo mais repetido e expressivo do livro é a antiga e inevitável figura de Pierrot, mas de um Pierrot sombrio e amargo, de quem se poderia dizer, com Verlaine:

Sa gaité comme sa chandelle, hélas! est morte.

Canta o Sr. Manuel Bandeira, "numa quarta-feira de cinzas":

Entre a turba grosseira e fútil
Um Pierrot doloroso passa,
Veste-o uma túnica inconsútil,
Feita de sonho e de desgraça.

O seu delírio manso agrupa
Atrás dele os maus e os basbaques.
Este o indigita, este outro o apupa...
Indiferente a tais ataques,

Nublada a vista em pranto inútil
Dolorosamente ele passa.
Veste-o uma túnica inconsútil
Feita de sonho e de desgraça...

O poeta é atraído pelo sofrimento e pelo vício, àquele, por uma piedade fraternal e profunda, a este por morbidez cerebral, de onde talvez não esteja ausente o gosto da originalidade e da mistificação:

Se perguntarem: que mais queres,
Além de versos e mulheres?...
— Vinhos!... O vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

ou então estas estâncias de "Pierrette":

O sexo obsidente alucina
A minha índole surpresa:
As imagens da natureza
São um delírio de morfina.

A minha carne complicada,
Estreita em voluptuoso ardil
Alguém que tenha a alma sutil
Decadente, degenerada.

Mas é essa uma feição fugaz e inferior de sua arte, cujo verdadeiro aspecto é o da expressão sintética, irônica e febricitante, às vezes preciosa, de um grande desengano íntimo. Quanto ao encanto particular, à originalidade, e, por vezes, ao descontentamento nervoso que esses versos produzem, cuido descobri-los na coação que o poeta impõe à expressão dos seus sentimentos, quando procurou justamente traçar a alegoria do seu mundo interior:

Eu quis, um dia, como Schumann, compor
Um carnaval todo subjetivo:
Um carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior.

Só uma vez ousa descerrar o velário do seu sacrário íntimo, mostrando o que há de pudor nos seus esgares:

Tudo que existe em mim de grave e carinhoso
Te digo aqui como se fora ao teu ouvido...
Só tu mesma ouvirás o que aos outros não ouso
Contar do meu tormento obscuro e impressentido.

Em tuas mãos de morte, ó minha Noite escura!
Aperta as minhas mãos geladas. E em repouso
Eu te direi no ouvido a minha desventura
E tudo o que em mim há de grave e carinhoso...

Não se pode, porém, dizer que só nos versos íntimos e comovidos como esse haja coerência e nos outros contradição, pois o desacordo apontado entre o sentimento interior e a expressão é apenas aparente, já que não há diferença qualitativa e apenas quantitativa entre os vários graus da variação literária, desde o simples pressentimento estético até à manifestação objetiva mais independente.

A coação indicada atinge as próprias fontes da inspiração e por isso a originalidade se não converte em insinceridade, embora abuse o autor do arabesco e do cinzelado, do artifício, portanto. Será, talvez, um escudo, e por isso frio, mas nunca indiferente. E é o essencial, na arte como na vida.

In *Primeiros estudos.* Rio de Janeiro, Agir, 1958. (Repr. in *Manuel Bandeira. Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.)

Libertinagem

Mário de Andrade

LIBERTINAGEM é um livro de cristalização. Não da poesia de Manuel Bandeira, pois que esse livro confirma a grandeza dum dos nossos maiores poetas, mas da psicologia dele. É o livro mais indivíduo Manuel Bandeira de quantos o poeta já publicou. Aliás, também nunca ele atingiu com tanta nitidez os seus ideais estéticos, como na confissão ("Poética", p. 188) de agora:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado...
(.....)
— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Entendamo-nos: libertação pessoal.

Essa cristalização de Manuel Bandeira se nota muito particularmente pela rítmica e escolha dos detalhes ocasionadores do estado lírico. Manuel Bandeira lembra esses amantes bem casados que, depois de tanta convivência, acabam se parecendo fisicamente um com o outro. Assim a rítmica dele acabou se parecendo com o físico de Manuel Bandeira. Raro uma doçura franca de movimento. Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos es-

petados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação. A famosa cadência oratória da frase desapareceu. Nesse sentido, Manuel Bandeira é o poeta *mais civilizado* do Brasil: não só pelo abandono total do enfeite gostoso. como por ser o mais... tipográfico de quantos, bons, possuímos. Quero dizer: se a gente contar na Poesia a maneira dela se realizar, desde o grito inicial à poesia cantada, à manuscrita que se decora, à recitada com acompanhamento, à declamada, à poesia enfim concebida exclusivamente pra leitura de olhos mudos: Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som. A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia pra leitura. Se observe a aspereza rítmica dum dos poemas mais suaves do livro, como os versos são *intratáveis*, incapazes de se encaixar uns nos outros pra criar a entrosagem dum qualquer embalanço:

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração eu tinha
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
(.....)
— O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.

A inutilidade do som organizado em movimento é evidente. E citei o verso longo final pra mostrar toda a áspera rítmica do poeta. Aspereza tanto mais característica que, se estudarmos esse verso pelas suas pausas cadenciais, a gente se acha diante dos versos mais suaves da língua: a redondilha e o decassílabo:

O meu porquinho-da-índia (7 sílabas)
Foi a minha primeira namorada (10 sílabas)

Numa poesia emocionante pela simplicidade de expressão, acolhendo mil símbolos fiéis, "O cacto", o último verso diz bem o ritmo atual de Manuel Bandeira: "Era belo, áspero, intratável".

Aliás se dá mesmo uma luta permanente entre essa essência "intratável" do indivíduo Manuel Bandeira e o lírico que tem nele. Vem disso o dualismo curioso que a gente percebe nas obras dele, passando de jogos com valor absolutamente pessoal, duma detalhação por vezes pueril (no sentido etimológico da palavra), difícil de compreender ou de sentir com intensidade pra quem não privou com o homem, a concepções profundas, duma beleza

extremada e interesse geral. Interesse em que não entra mais o conhecimento pessoal do poeta, ou coincidência psicológica com ele. As melhores obras do poeta, "Andorinha", "O anjo da guarda", "A Virgem Maria", "Evocação do Recife", "Teresa", "Noturno da Rua da Lapa", pra citar apenas o *Libertinagem*, são as poesias em que por mais pessoal que sejam assuntos e detalhes, mais o poeta se despersonaliza, mais é toda a gente e menos é caracteristicamente ritmado. A própria "Evocação do Recife", que atinge o recesso da família chamada nominalmente (Totônio Rodrigues, D. Aninha Viegas), é bem a maneira por que toda a gente ama o lugarinho natal. Em duas poesias, que agora cito: "Poemas de Finados" e "Vou-me embora pra Pasárgada", o poeta se generaliza tanto, que volta aos ritmos menos individualistas da metrificação, como já fizera nas cantigas dos "Sinos" e do "Berimbau", em *O ritmo dissoluto*[1].

Muito curioso de observar é o "Vou-me embora pra Pasárgada", com que Manuel Bandeira deu afinal a obra-prima poética dum estado de espírito bastante comum nos poetas brasileiros de hoje. Já o início desse título-refrão que percorre a poesia é duma unanimidade brasileira muito grande. Nos poetas românticos o tema do exílio e do desejo de voltar é freqüente. Com o neo-romantismo dos nossos parnasianos, o tema das barcas, das velas que partem e "não voltam mais" foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar ao ninho antigo. No... neo-romantismo dos contemporâneos, o desprendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de

[1] Esse poder socializante do ritmo medido tem uma prova crítica bem evidente dele e de Manuel Bandeira, quando esse, na "Evocação do Recife", ao constatar, caçoísta, a nossa escravização ao português gramaticado em Lisboa, principia dançando de repente e organiza, no meio dos versos livres, um verdadeiro refrão coreográfico e coral:

> Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
> Ao passo que nós
> O que fazemos
> É macaquear
> A sintaxe lusíada
>
> A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem (...)

Sobre a força socializadora da métrica, ainda se notará a preferência pelos ritmos ímpares de marcha, em Augusto Frederico Schmidt, que é um católico de feição francamente proselitista.

partir, agarrou freqüentando com insistência significativa a poesia nova. Isso se nota não tanto nas poesias de viagem, comuníssimas em qualquer dos nossos versolivristas, como pela declinação clara do desejo de partir. Em Augusto Frederico Schmidt esse desejo de partir (ou antes: o de abandonar aquilo em que se está) é uma obsessão constante. Ora, em Manuel Bandeira, o fenômeno se particulariza mais pelo emprego da própria frase "vou-me embora". Se pelo menos em mais dois poetas contemporâneos, de que me lembro no momento, a frase foi empregada com sistematização, consciente e não como valor episódico, o "vou-me embora" é ainda uma obsessão da quadra popular nacional. Me retrucarão que será mais certo dizer da quadra portuguesa. Posso aceitar que, como lugar-comum poético, a frase nos tenha vindo de Portugal. Aparece, aliás, em todo o folclore de origem ibérica. Porém o "vou-me embora" freqüenta muito mais a quadra brasileira que a portuguesa, onde, como pretendo demonstrar num estudo futuro, o tema da partida, as mais das vezes, é traduzido por *adeus* — o que parece indicar que a noção de partir é muito mais saudosista em Portugal, onde mais freqüentemente se converte num sentimento de despedida, ao passo que entre nós será mais egoística e desamorosa (o que concorda com o já tão reconhecido individualismo nosso), convertida no sentimento de abandonar aquilo em que se está. Se servindo pois dessa constância nacional, Manuel Bandeira fez ela coincidir com um estado de espírito bem dos nossos poetas contemporâneos, incontestavelmente menos filosofantes que os das duas gerações espirituais anteriores (Bilac, Raimundo Correia, Amadeu Amaral, Rosalina Coelho Lisboa, Ronald de Carvalho, Hermes Fontes), porém mais em contato com a vida cotidiana e mais desejosa de resolvê-la numa prática de felicidade. Incapazes de achar a solução, surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de *partir* pra uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie. Vontade transitória, episódica, não tem dúvida, mas importante, porque esse não-me-amolismo meio gozado deu alguns momentos significativos da poesia ou da evolução espiritual de certos poetas contemporâneos brasileiros. Em última análise, o tema do "Vou-me embora pra Paságarda" é o mesmo que está cantado nas *Danças*, de Mário de Andrade, e em especial é o que dita o diapasão básico dos *Poemas de Bilu*, de Augusto Meyer. Se percebe o eco dele em alguns poemas do Sérgio Milliet e de Carlos Drummond de Andrade, pra enfim se transformar de estado de espírito em constância psicológica, já independente da

consciência, em toda a obra de Murilo Mendes. Fiz esta digressão pra mostrar quanto Manuel Bandeira perdeu de si mesmo pra dar a um tema useiro dos nossos poetas de agora a sua cristalização mais perfeita. Será, talvez, a ironia da sorte contra esse grande lírico tão intratavelmente individualista, isso dele ser tanto maior poeta quanto menos Manuel Bandeira...

In *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Martins, s.d. (Repr. in *Manuel Bandeira. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.)

Ensaio de Exegese de um Poema de Manuel Bandeira

Otto Maria Carpeaux

À FLORESCÊNCIA da poesia lírica em nosso século — própria das épocas de crises e transições — corresponde a abundância de teorias de crítica literária, o afinamento dos métodos exegéticos cada vez mais sutis, particularmente nos países anglo-saxônicos. A crítica literária dos séculos XVII e XVIII, a última que conhecia e apreciava a terminologia finamente elaborada da antiga retórica, encontrava-se embaraçada, na aplicação daqueles termos, por uma estética normativa, rigidamente dogmática; e a crítica literária do século XIX, liberta desses estorvos, deitara fora, com eles, a velha terminologia também, entregando-se ou a um vago impressionismo de vocábulos de apreciação, rapidamente abusados, ou a uma exegese determinista, alheia e até hostil à arte, e particularmente à arte mais individual: a poesia lírica. Só nos países anglo-saxônicos, muito leais aos estudos humanistas, sentia-se sempre a necessidade íntima de uma exegese específica da poesia, e os termos da poética e retórica aristotélicas voltam hoje, de surpresa, nos estudos dos I. A. Richards, dos Lascelles Abercrombie, dos Kenneth Burke, dos I. C. Ransom, que iniciaram uma nova compreensão da poesia de língua inglesa.

Fora da Inglaterra e da América inglesa, essa nova ciência hermenêutica está ainda pouco divulgada e ainda mais raramente aplicada. E as vítimas principais desse atraso são os poetas contemporâneos. Os velhos poetas, os chamados "clássicos", protegidos pela pátina escolar, suportam tudo, até a interpretação tipo ensino secundário; podem esperar. Os poetas contemporâneos, porém, vítimas de incompreensões partidárias, e que precisam sobretudo de uma interpretação objetiva, acham-se sacrificados, na melhor das hipóteses, ao impressionismo jornalístico que, dispondo de um pobre vocabulário crítico, os sufoca numa admiração que ele não é capaz de apoiar com razões suficientes. Esse impressionismo, que erige os sentimentos pessoais e bastante vagos do crítico em critérios gerais, torna-se ainda mais perigoso quando anda vestido de autoridade professoral. Pensei nisso, ao ver o poeta brasileiro Manuel Bandeira tornar-se vítima de tal incompreensão que não pode ser desculpada pela circunstância de estar ele felizmente vivo entre nós, não merecendo, ao que parece, os cuidados de informação prévia devidos aos ilustres mortos dos manuais.

Manuel Bandeira, se bem que não se conheça poeta maior entre os poetas vivos de língua portuguesa, ainda não encontrou um estudo compreensivo da sua poesia; está rodeado de admirações respeitosas que não chegam à verdadeira interpretação. Não basta a valorização da primeira fase, romântico-simbolista, do poeta (revelando as próprias preferências do crítico pela poesia romântica); nem é bom exagerar o valor da rápida fase regionalista do poeta (revelando uma grotesca ignorância do crítico com respeito às *regiões* do Brasil), para, afinal, quase passar sob silêncio a evolução ulterior do poeta, ignorar justamente a poesia mais significativa que ele nos deu. Desse modo, Manuel Bandeira seria um poeta de bons começos românticos, que se tornou mais *original* na poesia *regionalista* à maneira de Catulo da Paixão Cearense. Manuel Bandeira, porém, merece mais; merece mais do que essa comparação que equivale quase a uma perturbação das boas relações luso-brasileiras. Impõe-se uma reparação.

Uma informação mais cuidadosa, evitando certos erros facilmente evitáveis, adiantaria algo, mas pouco. O crítico que dispõe de informação completa quanto aos antecedentes nacionais e pessoais de um poeta, informação como um Sainte-Beuve sempre a procurava, encontra-se hoje, na época das ideologias de transição, numa tentação perigosa: na tentação de explicar e

julgar a poesia com critérios alheios à poesia. O conhecimento perfeito do ambiente ou do subconsciente do poeta pode dar resultados que interessam à sociologia ou à psicopatologia, sem entrar na apreciação estética do poema. Manuel Bandeira, como todos os poetas, está sujeito a tais desvios, hoje tão freqüentes, da interpretação, naquele poema também, "Momento num café" (*Poesias completas,* p. 141; pela primeira vez, em *Estrela da manhã,* 1936), que escolhi para objeto de uma primeira tentativa tímida de interpretação, e que me permito de transcrever:

MOMENTO NUM CAFÉ

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

Nenhum leitor capaz de sentir com a poesia pode deixar de ser profundamente emocionado por essas 13 linhas. Ao fundo da conclusão inédita, paradoxal, do último verso — como a *pointe* de um soneto espirituoso —, sente-se uma compreensão dolorosa, mas já tranqüilizada, da vida humana. Não se tratando de uma compreensão intelectual, e sim de uma penetração poética, a conclusão não é fruto de um raciocínio, mas de uma *disposição* (de uma *Stimmung, mood*), ocasionada pela cena de rua que a primeira parte do poema representa. A oposição violenta entre a indiferença otimista dos muitos e a experiência dolorosa do homem solitário transforma-se em oposição entre duas formas de existência humana, e a dúvida terrível que surge diante do esquife está acalmada pela resposta muda do próprio morto que venceu: na identificação com o morto — identificação (*Einfuehlung, empathy*) é o segredo da poesia lírica —, o homem solitário en-

contra o remédio para a sua própria dor que a alma consciente imprime a toda carne mortal; e como — no dizer kierkegaardiano — a "doença à morte" é a própria condição humana, repete-se o milagre da identificação, desta vez entre o poeta e nós outros; aceitamos a conclusão que nos esmaga e, ao mesmo tempo, liberta.

Não é fácil explicar os motivos estéticos da nossa emoção. A análise formal fornece uns elementos; a diferença entre os versos curtos do movimento banal da rua e os versos compridos da meditação impõe-nos atitudes diferentes, adequadas, de leitura; e na separação das estrofes pela partícula lógica *no entanto*, descobre-se a construção perfeita do poema. Mas não se revelou ainda o motivo por que a identificação se tornou possível. O estudo das motivações exteriores do poema parece indispensável, para encontrar o paralelismo escondido entre o sentimento atualizado do poeta e o sentimento virtual do leitor. Será bom demorarmo-nos um momento nessa investigação; mas não sem advertir que o resultado será negativo.

Quem conhece o Rio de Janeiro, reconhecerá na cena do poema uma qualquer esquina de rua dessa cidade: não é na avenida elegante, nem no subúrbio proletário, antes no velho Centro pequeno-burguês, talvez na Lapa, onde o poeta morou tantos anos. Mas, afinal, as esquinas são assim em todo o mundo, e os homens e a vida e os enterros também. O que dá ao poema certo colorido local é a famosa *tristeza brasileira*, elevada aqui a sentimento do mundo. Não tem nada de sentimental — como a conclusão prova, é antes resultado do que motivo da identificação, que aparece, agora, como identificação misericordiosa com o conteúdo desanimado do caixão. Sente-se até uma simpatia social com o morto, que era decerto um homem pobre que não saudavam quando carregava ainda a alma humilhada; sentimento de ajustamento das revoltantes injustiças sociais pela morte — motivo arquivelho da poesia e, decerto, não alheio ao poeta dos "Meninos carvoeiros". Mas Manuel Bandeira, apesar de seus fortes sentimentos e até, talvez, convicções sociais, não é um poeta social; é, poeticamente, um egoísta perfeito a quem nada interessa senão a própria dor e a própria doença. É a doença mortal, que ele carregava pela vida, e que o incitou, às vezes, a blasfêmias, das quais o último verso de "Momento num café", na sua calma serena, é a mais violenta. Não deixará de encantar a um amador de poesia *satanista*, ao passo que um leitor de ideologia oposta encontrará a desculpa no estado físico-psíquico do poeta.

A interpretação *satanista*, porém, — banalidade enorme —, seria o fim da compreensão estética; aquilo poderia ser dito, muito melhor, em prosa. Enquanto a justificação físico-psíquico-patológica — digna de Polônio das "trágico-cômico-histórico-pastorais" — põe em evidência a particularidade do caso do poeta, tornando perfeitamente incompreensível a identificação do leitor com o poema. É muito possível que "Momento num café" signifique o equilíbrio, enfim conseguido, do poeta, tão gravemente ameaçado; mas o que importa isso a nós outros? Desse modo, ficamos admirando o poema sem saber dizer por quê. Bastam-nos uns pobres vocábulos convencionais de admiração, revelando a relação inadequada entre a crítica e a poesia.

Com efeito, o critério da própria crítica é o seu vocabulário. O vocabulário do crítico já contém, por implicação, o seu julgamento. Um vocabulário impressionista não chega a ultrapassar as impressões vagas da primeira leitura. Um vocabulário transcendente, porém, já contém, por implicação, toda uma estética inconsciente. É o primeiro dever do crítico: tornar-se consciente da significação do seu vocabulário.

Aos dogmáticos da estética normativa, assim como aos dogmáticos do impressionismo — esse paradoxo existe —, essa afirmação não pode deixar de ser chocante. Pois acreditando que o vocabulário não (ou pouco) importa, acreditam, conscientemente ou inconscientemente, que existe só um vocabulário crítico, mais pobre ou mais rico, isso depende da capacidade literária do crítico. Mas não é assim. A logística ensina-nos a existência de várias lógicas, em plural paradoxal, que se contradizem entre si, mas que se salvam, cada uma, por estarem livres de contradições interiores. Do mesmo modo, a crítica literária dispõe de vários vocabulários, cujo número é, por princípio, ilimitado. A escolha do vocabulário adequado a um poema estudado é determinada pelos conceitos da estética à qual o crítico adere, ou pela particularidade do poema — cada poema é único, é *sui generis* —, que não admite outra medida.

O sistema estético, aplicado implicitamente na exegese de um poema lírico, há de ser aberto aos valores especificamente líricos. A estética classicista do século XVII, por exemplo, era inadequada para fornecer um vocabulário capaz de interpretar poesia. A estética crociana, no centro da qual está o *lirismo*, como expressão artística máxima, é particularmente capaz de fornecer um vocabulário adequado. Tem, como critério da expressão, o par: *expressão articulada — expressão inarticulada*. A

articulação aparece *gramaticalmente* no metro e na estrofe, isto é, na construção sintática das partes e na construção arquitetônica do conjunto.

"Momento num café" é ritmicamente muito variado. Observam-se, na primeira parte, as frases, sem *enjambement*, de tamanho médio, caracterizadas no próprio poema, como "maquinalmente", reproduzindo o movimento mecanizado da vida quotidiana, resumidas nas duas linhas curtas, aforísticas:

Absortos na vida
Confiantes na vida.

A segunda parte contém um verso-aforisma assim:

Que a vida é traição...

mas é só um, é o termo médio do silogismo libertador, entre os versos compridos que dão, como premissa, a atitude diferente diante da vida, e os versos compridos da conclusão, um pouco menos compridos do que os da meditação anterior, porque já calmos, definitivos. Desse modo, ambas as partes do poema, apesar das variantes rítmicas, estão articuladas em si; estão também articuladas em relação entre si, completando-se: a primeira parte, de ritmos mais rápidos, com mudança regular entre dois pretéritos, o perfeito e o imperfeito, fornecendo a cena humana, e a segunda parte, em ritmo lento, com preferência ao imperfeito, elevando o sentimento pessoal a validade geral, transformando o acontecimento urbano em algo de cósmico. Na correspondência das duas partes, marcada pela mudança do ritmo e dos tempos, reside a construção fechada do poema, que liga a cena local e o sentimento individual, ligando-os à cena universal da poesia. É isso a que John Crowe Ransom chama a *structure* do poema. A perfeição do poema reside na circunstância eventual de que as belezas parciais — a *texture* — são mais do que meramente parciais, isoladamente citáveis. Realmente, o vocabulário do poema serve de fio no tecido: corresponde, na primeira e na segunda parte, às expressões técnicas, aparentemente banais, "maquinalmente" e "sem finalidade", dissolvendo-se a primeira no três vezes repetido "vida", "vida", "vida", e a segunda, na oposição "Liberta" — "extinta". De modo que os "vida", "vida", "vida" estão sempre ao fim dos versos, como indicadores de ca-

minho para o "sem finalidade", enquanto "Liberta" e "extinta" começam e encerram o último verso, terminando a "agitação feroz" pela calma da eternidade. Só um vocábulo significativo é comum a ambas as partes do poema: o "saudava" do quarto e do penúltimo versos. Mas no penúltimo verso

E saudava a matéria que passava

constitui um defeito. "Saudava" é poeticamente imperfeito porque é uma rima involuntária com "passava"; e é *imperfeito*, também, onde a *texture* sintática exige o pretérito. Esse "saudava" é um bloco errático na segunda parte do poema; pertence mais à primeira parte, que narra a anedota, do que à segunda, na qual o acontecimento individual já está elevado à dignidade do presente definitivo. Uma crítica rigorosamente crociana condenaria esse *imperfeito* imperfeito, eliminá-lo-ia criticamente, sem, no entanto, o explicar. O vocabulário da nossa estética revela-se incompetente para essa explicação. Estamos na obrigação de escolher outro vocabulário.

O novo vocabulário deve corresponder à índole específica do poema: cada poema é *sui generis*. "Momento num café", como todos os poemas líricos, consiste essencialmente na transformação de uma afirmação (*statement*) em sentido (*meaning*); mas parte de uma premissa que não é lírica, e sim dramática, ou antes: dramaticamente narrativa. "Momento num café" é um poema intensamente lírico, mas na forma de uma anedota dramática. É conveniente, por isso, a aplicação de um vocabulário crítico de dramatização — a "*dramatistic perspective*" de Kenneth Burke. A "perspectiva dramática" ilumina, quando se trata do drama, um enredo narrativo, representado em ações e culminando num ato. O poema, porém, mesmo quando narrativo-dramático, é diferente: as "ações" são substituídas por afirmações (*statements*) e o ato final é puramente simbólico, revelando na afirmação o sentido, o *meaning*. O "ato" do poema lírico, enquanto é possível falar disso, consiste num não-ato (*stasis*), terminando ações superadas, ou "*a state of emotion conveyed as a moment of stasis*", no dizer de Kenneth Burke, que cita oportunamente a definição da poesia lírica de Wordsworth: "*Emotion recollected in tranquility*". A conseqüência de emoções meramente afirmadas seria um grito inarticulado. O que é articulado é o *meaning* que põe fim à emoção. À emoção sentimental segue-se o sentido simbólico. Qual sentido?

O sentido do "Momento num café" é exemplo perfeito dessa dedução: o ato da libertação interior está simbolizado pelo "gesto largo e demorado", a *tranquility* após a emoção. Essa tranqüilidade seria impossível, inacessível, se a vida da alma continuasse, de modo qualquer, após a morte. O poeta da "Morte absoluta" precisa considerar absoluta a morte da alma, para dar a calma definitiva à carne torturada, à "matéria que passava". Toda a força lírica do poema reside na transformação integral dessa afirmação em sentido simbólico, válido primeiro para o morto; depois para "o que se descobriu", identificando-se com o morto em vez de estar "absorto na vida"; depois, para o poeta, identificado com aquele espectador que encontrara, na extinção, a vida; enfim, para o leitor, para nós outros, identificados com o poeta. Pela identificação, a afirmação particular transforma-se em sentido simbólico.

Essa transformação reflete-se no próprio poema: na transição da anedota emotiva em lirismo universal. Mas a anedota deixou um resto na segunda parte do poema: o *imperfeito*, sublinhado pela rima involuntária, do segundo "saudava". Eis o defeito do poema. A anedota não foi integralmente superada. Eis a herança que Manuel Bandeira carrega do romantismo.

Toda a evolução poética de Manuel Bandeira tem esse sentido: superar o romantismo inato. A forma simbolista de *A cinza das horas* — simbolismo duvidoso, aliás — não resolveu o problema de Bandeira: transformar o romantismo, condicionado pelas particularidades psicofísicas do poeta doente, em algo de simbólico, de validade geral. O regionalismo de "Evocação do Recife", "Belém do Pará" e "Mangue" não passa de uma etapa daquele caminho de purificação; foi abandonado pelo poeta porque não resolveu o problema. Em vez de dar à sua poesia a base procurada, mais geral, substituiu apenas um aspecto do romantismo — o elemento sentimental — por outro: o elemento pitoresco. Essa poesia regional só é verdadeiramente lírica — no sentido crociano — quando é puramente pessoal; desse modo, as lembranças da "Evocação do Recife" preparam a lembrança de "Profundamente" e a presença de "Andorinha": poema com que começa a "poesia pura" de Manuel Bandeira, "poesia pura" só entre aspas porque o elemento romântico, sentimental (às vezes anedótico e sempre individualista), nunca se perdeu inteiramente.

Outro elemento romântico, sempre presente na poesia de Bandeira, tem a mesma fonte que o anedotismo sentimental: Heine. Na obra de Bandeira, a influência de Heine é menos mar-

cada, mas talvez mais onipresente do que as influências de Nobre, Lenau e Verlaine. Heine representa para Bandeira a tentação de duvidar humoristicamente da própria dor. Essa carne doente, vale a pena queixar-se? Não seria melhor satisfazer-lhe os desejos violentos, gastando esse pouquinho de vida e morrendo a morte absoluta? Não sei que heranças tradicionais, íntimas, impediram o poeta, durante muito tempo, de abandonar-se, desse modo, ao elemento contingente da existência, até encontrar ele, na afirmação calma do contingente, a extinção da alma e a libertação da matéria que passa. Nesse momento supremo da sua poesia, momento num café, a banalíssima esquina de rua do Rio de Janeiro transformou-se-lhe em teatro do mundo, sobre o qual passa a procissão de vidas contingentes e da morte absoluta; e, então, o homem solitário, enfim já não sozinho, identificado com o morto liberto e com nós outros prisioneiros, anunciou-nos a libertação, a sua e a nossa. Passou, com o enterro, a anedota da vida contingente; e ao poema, em que a agitação da rua se acalmou perante o caixão silencioso, segue-se o silêncio, a calma da liberdade absoluta.

Atlântico, Lisboa (5), 1944.

Belo Belo

Sérgio Milliet

A CADA vez que por dever de ofício sou obrigado a falar de certas obras especialmente queridas e que já comentei várias vezes, sinto-me constrangido. É uma espécie de pudor, ou melhor, receio de aborrecer leitores e autores com a necessária repetição do que já disse. Por isso deixei passar em branca nuvem o volume *Poesia até agora* de Carlos Drummond de Andrade e assim teria deixado igualmente o de Manuel Bandeira *Poesias completas* (Rio de Janeiro, Edições CEB, 1948), se não me tentasse dizer alguma coisa da última parte, inédita, a que o poeta deu o título de *Belo belo*.

Em *Lira dos cinqüent'anos*, Manuel Bandeira deu-nos o espetáculo de uma inspiração admiravelmente livre, tão livre que ousava voltar ao soneto e ao verso metrificado e rimado, sem preconceitos modernistas, mas tampouco sem abandono de suas conquistas anteriores. Uma tranqüila serenidade, um amadurecimento cheio de seiva, tudo isso que torna a poesia do qüinquagenário tão densa e recatada, não impedia, entretanto, o jogo da invenção. Agora, nos poemas mais recentes, essas qualidades se confirmam e o fundo humano que revelam se faz mais transparente e atraente. Com a idade, a amargura de Manuel Bandeira esmaeceu, foi sumindo, descorando, o branco puro de sua bela

alma docemente sentimental foi aparecendo, dominando. Do ponto de vista formal, a mesma liberdade de antes. Ora o preocupam os ritmos, ora a beleza mais plástica do verso medido, ora a melodia requintada, e de vez em quando a grande orquestração.

O poeta que acorda o dia ainda indeciso, bebe seu café, acende um cigarro e deita-se de novo

humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei

não é apenas um homem que *recorda* porque já não vive. Não é um ancião a ruminar prazeres idos, é um homem que *saboreia* a vida. Sua poesia de hoje, mais que a dos 50 anos, tem esse gosto consciencioso das coisas e das gentes. Sente-se no autor uma penetração muito segura e, principalmente, uma compreensão fraternal do mundo, não isenta de melancólica ironia, mas já sem revolta e em verdade de pura simpatia. De comunhão mesmo, daí o afastamento da dor pela participação no Cosmo, última etapa de um *ioguismo* para o qual aos poucos se vinha orientando:

Mas para que
Tanto sofrimento
Se nos céus há o lento
Deslizar da noite?

Mas para que
Tanto sofrimento,
Se lá fora o vento
É um canto da noite?

Mas para que
Tanto sofrimento,
Se agora, ao relento
Cheira a flor da noite?

Mas para que
Tanto sofrimento,
Se o meu pensamento
É livre na noite?

Ioguismo no sentido de misticismo. Mas afinal misticismo cristão, que a beleza suave da lenda de Jesus lhe inspira tão doce canção:

Nasceu sobre as palhas
O nosso menino.
Mas a mãe sabia
Que ele era divino.

Por nós ele aceita
O humano destino;
Louvemos a glória
De Jesus menino.

A glória e o exemplo. O calmo exemplo não apenas de resignação, mas de descoberta de beleza e de razão de ser na superação. Comparo esse tom de Manuel Bandeira ao tom de Mário de Andrade em *Lira paulistana.* Não diferem muito, apesar dos temperamentos diversos. Em ambos essa mesma depuração, essa mesma nudez sem exibicionismo, essa mesma procura de uma forma de extremada simplicidade e vigor expressivo. Só que em Mário de Andrade ainda se observam certas impaciências, irritações, gestos de mau humor. E Bandeira é a própria cordura. Quando muito aquela melancólica ironia que não sabe ferir, que é inocente simplesmente, quase voluptuosa no se sentir bem com o prazer da invenção pela invenção:

Beijo pouco, falo menos ainda.
Mas invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana.
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
Intransitivo:
Teadoro, Teodora.

E depois essa invenção entre sorrisos e amuos é uma maneira de esconder a ternura:

Meu bem, minha ternura é um fato, mas não
gosta de se mostrar.

No início de sua vida poética, Manuel Bandeira escrevia:

Eu faço versos como quem chora
.....
Eu faço versos como quem morre.

Agora poderia escrever, já não digo "como quem canta", o que seria de um péssimo romantismo, mas "como quem fala", sem nenhuma afetação, com a total naturalidade de alguém que é milionário e não precisa sequer *fazer burradas* para que o saibam rico. Aquele *lirismo-libertação* foi encontrado. E lembro-me de repente de um poema da *Lira dos cinqüent'anos*, "Mozart no céu".

Um paralelo natural entre o puro músico e o puro poeta explicaria essa lembrança, mas com ela me vem outra à memória, a de "Irene no céu" em *Libertinagem*:

> Imagino Irene entrando no céu:
> — Licença, meu branco!
> E São Pedro bonachão:
> — Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.

Ambos os poemas exprimem bem essa inspiração à pureza, à inocência, à humildade que, assim como levam ao céu, conduzem à verdadeira poesia, a qual não é habilidade nem política, nem brilho raro de retórica, porém expressão e comunicação através da sensibilidade mais que da inteligência. Despojar-se dessa e impedi-la de desempenhar o papel da sensibilidade na criação é talvez o maior sacrifício que o poeta exige de si próprio, e o mais difícil de alcançar. Porque não se trata de exterminá-la, mas tão-somente de afastá-la, de proibir-lhe o assalto ao poder, de mantê-la no seu lugar de crítica severa. Ela deve contribuir para a obra de arte, com seus conselhos e suas censuras. Mas depois, como conselheira, e não durante, como *fabricante*. A esse respeito, Mário de Andrade, em carta a Carlos Lacerda, publicada pela *Revista Acadêmica* do Rio, analisa lucidamente o papel do consciente e do subconsciente na criação poética e mostra a que ponto a colaboração é dolorosa. Manuel Bandeira chegou a essa perfeição de um trabalho de *equipe* profícuo. E o resultado aí está nesse volume de *Poesias completas*. Um volume só. Como Baudelaire. Como Rimbaud.

(1948)

In *Diário crítico*. São Paulo, Dep. Cultura, 1950, v. 6. (Repr. in *Manuel Bandeira. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.)

Manuel Bandeira

Carlos Drummond de Andrade

O POETA SE DIVERTE

UM LIVRO que, ao sair, já é raridade, nos vem de Espanha. Apenas 110 exemplares. Folhas desencadernadas, em papel de linho. Composição e impressão manuais, como ao tempo da boa arte tipográfica. Dois poetas o fizeram: um que o escreveu, outro que o projetou, compôs e imprimiu. Tenho-me referido ao *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, saído da oficina particular de João Cabral de Melo Neto, em Barcelona.

A aventura artesanal deste último, embora obedecendo a inclinação pessoal, não seria, a princípio, mais do que cumprimento de prescrição médica. Hoje é aventura em si, com o gosto e a obstinação que elas demandam. E é também um dos canais misteriosos, clandestinos, desapercebidos, por onde transita a nossa melhor poesia, aquela que não faz praça de o ser, mas logo se reconhece por uma certa nobreza natural. Com efeito, a editora secreta de João Cabral, que concebe planos igualmente secretos, já nos deu dois volumes preciosos: esse de agora, e

outro do próprio editor, a *Psicologia da composição*, onde, ao mesmo tempo expostos e aplicados, vamos encontrar os princípios de uma possível renovação da poesia brasileira. Ambos os volumes, requintadíssimos.

Ah, pernambucanos! Tenho por eles uma admiração estupefata. Dessa província do Nordeste nos vem a poesia menos nordestina possível. Como a de João Cabral, que ordena seus jogos sábios numa atmosfera isenta de qualquer localismo, qualquer circunstância histórica ou ecológica. Os mesmos Bandeira e Joaquim Cardozo, que por vezes se detêm amorosamente a cantar aspectos do Recife, já superam nesse canto a simples visão imediata. A terra natal fica sendo ponto de partida para uma viagem aos países da geografia interior. Assim são os pernambucanos.

O novo livro de Bandeira é mais uma demonstração de certo poder — diabólico? angélico? — que o poeta leva consigo, para utilizá-lo nas situações da vida cotidiana em que menos poderíamos contar com a irrupção desse poder. Assim, vejamos por exemplo o caso do indivíduo que mora num edifício de apartamentos, com um pátio interno que a Prefeitura ou o construtor se descurou de calçar. Moradores do edifício começam a despejar nesse pátio o lixo doméstico. Vem a chuva, e detritos acumulados se transformam em lama pútrida. Que fazer, diante da imundície? A reclamação aos poderes públicos é, em geral, de efeito duvidoso. Leva-se uma nota ao jornal, e nada. Resta o consolo de dizer palavrões sem endereço, mas o lixo continua empestando o ar, e os olhos sofrem com aquela visão deplorável. Aí cessam os poderes de imaginação e invenção do indivíduo comum, para surgir o poder do poeta, que antes de mais nada tira do atoleiro duas palavras ricas — *marema, lagamar* — e faz, de uma sujeira, um poema:

> Um poeta já sexagenário,
> Que não tem outra aspiração
> Senão viver de seu salário
> Na sua limpa solidão...

Não são apenas os olhos, é a própria solidão do poeta que se vê assim manchada. Ele quer uma solidão limpa, sobre um pátio limpo. E sua maneira de reclamar essa limpeza essencial à sua vida é a de compor um poema reivindicatório, endereçando-o a quem de direito: o prefeito da cidade. E se S. Ex.ª não

ouve a reclamação do poeta, o sucessor de S. Ex.ª acabará por ouvi-la. Limpa-se o pátio, e esse benefício público se fica devendo, não a um vereador, a um jornalista, a um fiscal da municipalidade, mas a um poeta modernista.

De poemas que tais é feito *Mafuá do malungo*. Versos de circunstância, intitula-os o poeta. Mas é circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. Arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso nos foi mostrado até ao cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico.

Abrem o livro os *jogos onomásticos*, especialidade bandeiriana, em que o bardo faz a poesia correr os caminhos de sua amizade. Lira coloquial, tirando alimento seja das sugestões que o nome próprio já contenha, seja de outras que inspire a imaginação particular do poeta. Estamos a um centímetro do trocadilho, mas que é o trocadilho senão um recurso poético que se degradou?

Remis de ses émotions,
N'ayant gardé des passions
Que de la force et de la ruse,
Le poète à present s'amuse...

O poeta se diverte — como Verlaine, que também pagou tributo à circunstância, em *Epigrammes*, *Invectives*, *Biblio-sonnets*, coligidos na edição Pléiade das *Poesias completas*; como o numeroso e inventivo Mallarmé dos *Vers de circonstance*; como o próprio Baudelaire de *Poèmes divers*, naquela mesma coleção. E guardou, no divertimento, as qualidades essenciais do seu lirismo a sério; ternura, graça triste, ironia. Com igual domínio de forma, que não se confunde com virtuosismo, pois esse se compraz em vencer a dificuldade para mostrar que a venceu, ao passo que, no verso de Bandeira, o leitor em geral não percebe o salto mortal, todo entregue ao prazer que ele suscita. Assim, neste *Keats*:

A thing of beauty is a joy
For ever, Keats exprimiu.
Mas ele próprio sentiu
Quanto essa alegria dói.

Citei o exemplo verlaineano, e é grato encontrar a estrofe que Bandeira consagra ao poeta, na circunstância do cinqüentenário de sua morte:

Não te posso dar flor nem fruto... Folha ou galho,
Sim. Folha e não será de álamo ou tília fina.
Folha do mato, mas cheirosa de resina,
Levando à tua glória uma gota de orvalho.

A nota mais sensível nesses *jogos* é, porém, o sentimento familiar, tão intenso em Bandeira, e que ele distribuiu com os amigos, ao lhe faltar o aconchego de pais e irmãos. Uma fibra íntima do poeta sustenta a frágil brincadeira. São versos feitos com absoluta ausência de pretensão, salvo a de marcar um afeto, no ambiente limitado e cordial de uma casa que ele freqüente. De uma dessas casas sei que seus moradores fizeram emoldurar o original autógrafo. E os meninos e meninas que Bandeira saudou ao nascerem terão, quando grandes, essa carinhosa lembrança do poeta debruçado sobre berços, a trazer-lhes a primeira visita da poesia:

Suzana nasceu
Na segunda-feira.
E eu, que sou Bandeira,
Embandeirei eu
Esta Lapa inteira:
Sus, Ana!

Não foi brincadeira:
Muito a mãe sofreu.
Gritava a enfermeira:
Sus, Ana!

O pai lhe escolheu
Um nome que cheira
À terra fagueira
Do senhor do céu.
E a glória primeira:
Sus, Ana!

Fecham essa primeira parte as "Variações sobre o nome de Mário de Andrade", poema de 20 anos atrás, muito no espírito do

modernismo então vigente, e voluntariamente embebido dos próprios tiques poéticos de Mário. Após a evocação do ambiente paulistano, de uma minuciosa nostalgia, o poeta desfere esta nota amarga:

> Os homens são horríveis
> Por isso HÁ QUE OS AMAR
> Com os docementes dos nanquins mais melancólicos.

Seguem-se "Lira do Brigadeiro", "Outros poemas" e "À maneira de...". O mesmo versificador ágil, enternecido, malicioso, personalíssimo, se expande por essas páginas, em que o mero anúncio de um creme para seios ganha foros de poesia; páginas que nunca são vulgares, mesmo quando as mais chãs, e que cada ditoso possuidor do livro (110 exemplares, nenhum à venda) guardará com avareza e ciúme.

In *Manuel Bandeira. Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

A Estrela da Manhã

Thiago de Mello

No belo e triste poema "Estrela da manhã", de Manuel Bandeira, extraordinariamente bem realizado, não há um só elemento formal que se não justifique poeticamente, que não cumpra uma finalidade expressiva: a palavra justa no lugar exato, servindo de modo inteiro à expressão do sentimento que a solicitou. E ademais, vem esse poema mostrar quanto a feição moderna e o verso livre são úteis à realização poemática, quando bem trabalhados.

Embora atentando contra a sua unidade, já que se revela inteiriço, constituindo um todo uno, dividiremos o poema em partes, a fim de atender ao critério que nos propusemos, para estudá-lo:

1) A primeira parte compreende os 11 primeiros versos, distribuídos em três estrofes:

> Eu quero a estrela da manhã
> Onde está a estrela da manhã?
> Meus amigos meus inimigos
> Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda a parte

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã

2) A segunda consta dos três versos que seguem imediatamente os anteriores, perfazendo uma única e breve estrofe:

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário

3) A terceira, sempre na seqüência natural do poema:

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos com todos
Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com os gregos e com os troianos
Com o padre e o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto

Depois comigo

4) A quarta parte:

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas
comerei terra e direi coisa de uma ternura
tão simples

Que tu desfalecerás

5) E, finalmente, os últimos versos do poema:

Procurem por toda a parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã.

Considerando o poema, de início, do ponto de vista de sua inteireza, há que observar desde logo o tratamento *moderno* que lhe foi conferido além do uso do verso livre a que já aludimos, atributos formais ajustados ao elemento substancial de "Estrela da manhã". Há uma nítida e perfeita comunhão entre os seus valores inteligíveis e sensíveis. Entretanto, o que mais nos prende a atenção, ao primeiro olhar, no que concerne à sua fisionomia, é a ausência quase integral de pontuação. Vamos, assim, examinar esse primeiro ponto.

A inexistência de pontuação, mais especificamente de virgulação, não constitui uma novidade, conforme é sabido. Entre outros, Mallarmé, Appolinaire, Eluard, Eliot realizaram com êxito esse tipo de estruturação de poema. No Brasil, a partir do modernismo, muitos poetas lançaram mão de tal recurso: na maioria dos casos, desastradamente. Como todo instrumento de técnica, esse requer o seu emprego em momento e situação oportunos, melhor ainda: precisos. É a idéia que exige a forma, a nosso parecer; nunca uma forma (em tal caso, fôrma) é concebida e fica a esperar o seu conteúdo. O poema não-pontuado pede versos muito justos, versos que se satisfaçam enquanto *entidades* que realmente o são. Exemplos típicos do bem utilizar esse atributo formal, entre nós, são alguns poemas de Prudente de Morais Neto (principalmente "A cachorra"), de Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e João Cabral. Na obra do próprio Manuel Bandeira, encontramos poemas de tal feitio, como, por exemplo, "Contrição", "Momento num café", "A estrela e o anjo", etc.

Examinemos a primeira parte do poema em estudo: com exceção de um verso, os outros 10 satisfazem integralmente a consideração acima exigida, porventura com acerto, isto é: os versos devem constituir entidades poéticas, funcionar de per si, isoladamente, e quando agrupados em estrofe, melhor ainda, uma vez que um apóia e dá mais força ao outro. Tanto nos parece verídica essa observação, que podemos distribuir os 11 primeiros

versos que formam essa primeira parte do poema, em ordem que não a disposta pelo autor. Por exemplo:

(1) — Eu quero a estrela da manhã
(7) — Procurem por toda a parte
(3) — Meus amigos meus inimigos
(5) — Ela desapareceu ia nua
(4) — Procurem a estrela da manhã
(6) — Desapareceu com quem?
(11) — Eu quero a estrela da manhã
(8) — Digam que sou um homem sem orgulho
(10) — Que me importa?
(9) — Um homem que aceita tudo
(2) — Onde está a estrela da manhã?

e ainda assim eles não perderão, supomos, a sua força expressiva, o sentido que lhes é próprio continua residindo neles. Quando muito, tal inversão poderá enfraquecer (e jamais eliminar) o seu meio de informar a poesia. A construção do poema equivale ao processo de *montagem* de um filme. As seqüências (versos no poema) devem ser dispostas numa ordem que obedece ao critério artístico do autor do filme. Em caso de se proceder a uma montagem arbitrária, nem por isso as seqüências artisticamente perfeitas perderão o seu conteúdo de beleza. O sentido lógico, o suceder natural, é que seria prejudicado, empobrecido. Isso, em ambas as coisas: filme e poesia.

A exceção que anunciamos, anteriormente, dirige-se ao verso:

Meus amigos meus inimigos

É esse o verso que exige um outro imediato, à maneira de complemento. Observe-se que tanto na disposição dada pelo autor quanto na que forjamos aqui, ele se apóia ao verso seguinte, sob pena de ficar deslocado, flutuando.

Ainda com relação à pontuação, cumpre ressaltar que justamente nessa primeira parte encontramos os três versos interrogativos do poema:

Onde está a estrela da manhã?
Desapareceu com quem?
Que me importa?

O sinal de interrogação, indispensável, desempenha um papel deveras significativo: dá toda uma entonação, um *sentido* ao verso ou ao enunciado; empresta uma sonoridade especial aos vocábulos. Quanto aos três versos interrogativos, acima transcritos, são, com justeza, as três indagações do poema: todas elas revelam uma brusca tomada de consciência realizada pelo homem que convive com o poeta, impelido por sua condição de homem-sofrendo-por-desamor. Nenhuma delas é seguida de resposta, sequer de comentário. Ao inverso, há como uma rejeição (do Poeta em relação ao homem) do verso interrogativo. Mesmo a segunda, "Desapareceu com quem?", que sugere uma possibilidade de desdém da Amada, ao preferir *esse alguém* ao homem sofredor, é seguido de uma apenas e mesma ordem (ou súplica?):

Procurem por toda a parte

O verso acima vem reforçar o nosso ponto de vista, porquanto está ligado por via lógica ao primeiro da estrofe, onde surgem os dados, os informes aos "amigos e inimigos" que se dispuserem a procurar a amada. A propósito, já que falamos nos *informes*, é importante assinalar que todas as possíveis indicações estão contidas no verso

Ela desapareceu ia nua

sobretudo no final "ia nua", de grande intensidade poética.

Além dos *pontos de interrogação*, mais três sinais de pontuação encontramos em "Estrela da manhã": o ponto final, ao cabo do último verso do poema, inteiramente cabível, e, a nosso juízo, necessário, e duas vírgulas, situadas no seguinte verso, da segunda parte de nossa divisão inicial:

Ladrão, pulha, falsário

Num poema todo sem pontuação, essas duas vírgulas nos parecem desnecessárias, de todo. Não atinamos mesmo com as razões em que se firmou o poeta Manuel para empregá-las. Os três substantivos sem virgulação atingiriam um efeito bem melhor, principalmente porque constituiriam um verso colocado na mesma ordem de valores formais em que os demais versos do poema estão situados, e seriam condicionados ao mesmo gosto receptivo e identicamente recebidos pelo *julgamento crítico*. So-

bretudo, não vemos, ou não conseguimos ver, que serviço é prestado pelas vírgulas à expressão do sentimento do poema. Se o que levou Manuel Bandeira a virgular foi impedir que o substantivo seguinte viesse adjetivar o antecedente, ainda assim discordamos do poeta. Tentemos uma justificação de nosso ponto de vista: eliminemos a primeira vírgula e teremos o verso

Ladrão pulha, falsário

onde o substantivo "pulha" passa a adjetivo de "ladrão". Ora, se a intenção poética foi a de aviltar-se (intenção de toda a estrofe a que pertence o verso em estudo), pretendemos que há muito mais aviltamento na forma agora proposta. Que se seja ladrão, eis uma baixeza! Mas, ladrão pulha? Baixeza mais funda!

Eliminando a segunda vírgula, teremos então um verso em que os três vocábulos podem ser tomados como substantivos isolados: ou onde um vocábulo adjetivasse o anterior; ou, afinal, teríamos uma expressão única, de intenso efeito, consoante ao que pretendeu o autor:

Ladrão pulha falsário.

Utiliza-se Manuel Bandeira neste "Estrela da manhã" de um outro recurso formal, não importa se consciente ou inconscientemente. É a técnica da repetição. O emprego da repetição como um meio de ressaltar a *idéia,* de torná-la constante, é sobremodo encontradiço na composição musical. Na obra de Bach, de Mozart, encontramos, com abundância, exemplos de tal técnica. Na poesia, não são menos abundantes. Há poemas excelentemente realizados do ponto de vista que estamos a considerar. Poderíamos colher exemplos na obra de poetas brasileiros ou estrangeiros, mas tal conduta não se ajustaria às pretensões de nosso trabalho.

Tornando ao poema, podemos verificar, a exemplo, que o verso

Eu quero a estrela da manhã

aparece três vezes no curso do poema (versos de números 1, 11 e o último). A expressão "estrela da manhã" aparece no primeiro verso do poema e é repetida quatro vezes (nos versos 2, 4, 11 e 31). Os versos que fecham a primeira e a segunda estrofe iniciam

pela mesma palavra — o verbo procurar, usado no mesmo tempo e modo —

Procurem...

palavra ainda repetida no verso 29.

Ainda mais: os versos 5 e 6 encerram uma palavra comum:

desapareceu

e a expressão

um homem

do verso 8 é repetida no verso seguinte.

Essas são as repetições que incluiremos, num primeiro tipo, pois que em seguida comentaremos as demais, as quais constituem outra modalidade deste recurso expressivo. Se atentarmos para as palavras e expressões repetidas nos versos indicados, veremos que são elas, justamente, os *esteios do poema,* nasce delas a idéia central. Assim, anotemos:

— Eu quero
— a estrela da manhã
— Desapareceu
— Procurem
— (Sou) Um homem

e verificaremos que sobre esses elementos é que o poema se fundamenta e que a repetição deles não é um mero requinte formal: mas uma fortíssima necessidade. É a substância lírica do poema que obriga e solicita do poeta esse recurso, para a sua mais ampla realização. O verso "Eu quero a estrela da manhã" é empregado em lugar e tempo mais do que oportunos: como um tema musical que, indicado inicialmente, irrompe vez ou outra, puro cristalino, na ocasião justa, durante o curso da peça. É o clamor humilde e sereno do amante: verso-clamor que, nas diferentes posições do poema em que se encontra, assume entonações também diversas, reveste-se de tons que oscilam entre a esperança e a desesperança.

Comentemos, agora, as repetições que pretendemos sejam incluídas numa outra modalidade. A primeira delas é a realizada no verso

Três dias e três noites.

Se o poeta não usasse de tal instrumento, seria bastante escassa a significação poética. Assim julgamos estribados no seguinte modo de perceber: o número cardinal três, já por ser ímpar e por isso mais belo que um número par, já por ser o número perfeito (triângulo e Santíssima Trindade) e, dessa maneira, revestir-se de um valor cabalístico, empresta ao verso um sentido altamente poético. A sua repetição, aqui, cumpre portanto essa finalidade. Se o poeta dissesse apenas

Três dias
Fui assassino e suicida

ou

Três noites
Fui assassino e suicida

daria uma noção de tempo, talvez a contento da situação de amante-sofredor. Mas o verso, consoante foi realizado, ultrapassa qualquer juízo cronológico: "Três dias e três noites" é toda uma eternidade.

A segunda repetição dessa ordem é a que se processa com o vocábulo "pecai", presente na maioria dos versos componentes das estrofes 5, 6 e 7, que configuram uma ladainha. Tal repetição, que parece por demais insistente em virtude da sonoridade da palavra, além de satisfazer as exigências de uma ladainha, exacerba, principalmente, o sofrimento do amante, para depois traduzir uma sublime humilhação que só os que sofrem do verdadeiro amor suportam. Amor que não impõe condições: não importa que o objeto amado se degrade a ponto de pecar "com o leproso de Pouso Alto", contanto que peque

Depois comigo.

É a repetição de "pecai" que informa toda essa exasperação, esse amargo sofrer.

Outro ponto a considerar: como Manuel Bandeira variou a flexão dos verbos, ao longo de toda a seqüência do poema, com a correspondente mudança do tratamento da pessoa gramatical. E ainda aqui, tal procedimento foi imposto por uma lei que chamaríamos de *lei do coração do poema*.

O primeiro verso é constituído na base da primeira pessoa do singular, que desde logo individualiza a experiência, torna indivi-

sível o desejo. O segundo verso permite que se entreveja a vontade pessoal: (Eu quero saber) onde está a estrela da manhã. Entretanto, logo no quarto verso, o tratamento caminha para a terceira pessoa do plural, variando também o modo verbal:

Procurem a estrela da manhã

E assim, alternando um e outro traamento, seguem até o 14.° verso. Do 15.°

Virgem mal-sexuada

até o 28.°

Que tu desfalecerás

é que há uma curiosa mudança no tratamento, mudança responsável por momentos de rara beleza. Observemos minuciosamente: todos os versos contidos nas estrofes da *ladainha* estão construídos à base da segunda pessoa do plural. Bruscamente, porém, o poeta cambia: emprega a segunda pessoa do singular na realização do verso que é, a nosso ver, o mais belo e o mais importante do poema:

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei
terra e direi coisas de uma ternura tão simples

A imensa suavidade e a ternura do verso pedem, para a sua inteireza de expressão, a segunda pessoa do singular. Continuasse o autor com a mesma pessoa das estrofes anteriores no plural, e jamais alcançaria esse belíssimo efeito. Soaria de maneira entre ridícula e grotesca a construção assim:

Esperar-vos-ei com mafuás.....
.....e vos direi coisas.....

Advertimos, contudo, que a profunda beleza do verso não decorre unicamente de tal fator. Há outras causas.

Procuraremos, agora, examinar o "Estrela da manhã" do ponto de vista do valor fonético de seus vocábulos. Estudaremos cada verso, ou os versos que mais nos chamem a atenção, pormenorizadamente, e, quando necessário, faremos comentários relacionados com o ritmo, construção e outros elementos formais.

Iniciemos com o título, cujas palavras aparecem por muitas vezes no corpo do poema: "Estrela da manhã". É curiosa a estreita conexão existente entre a massa sonora desses três vocábulos e o seu poder de significação. Tomando-os como um todo, temos, a compô-los, seis sílabas:

Es-tre-la-da-ma-nhã

Ligada diretamente ao significado da expressão (que denota, por um lado, clareza, limpidez, e, por outro lado, algo pleno de prenúncios, e esperança) está a carga sonora das quatro sílabas centrais:

tre-la-da-ma

As vogais que dão som a essas sílabas são claras; sugerem o alvor da primeira estrela. Grande poder de sugestão é, todavia, provocado pelo encontro silábico, isto é: além da sonoridade vocálica, o igual elemento das consoantes vivifica aceitar esse nosso ponto de vista, desde que se atente para o valor das consoantes *t, l, d* e *m,* sucessivamente, nas sílabas 2, 3, 4 e 5. Aliás, vale apontar ainda o resultado poético conseqüente ao choque das consoantes *t* e *r,* integrantes da segunda sílaba: de tal encontro resulta uma situação fonética muito suave (adjetivo que, como os que se seguem, também qualifica a Amada), branda e, até certo ponto, triste. Vem a nosso favor o depoimento dessa última palavra aqui empregada e que possui, em sua primeira sílaba, o mesmo encontro de consoantes.

Não se julgue que a sexta sílaba foi colocada à margem por insignificante ou porque nela se não descobriu qualquer trabalho sonoro útil à comunicação do sentimento poético. Ao contrário: o *nhã* — conforme sentimos — traz ao agrupamento fonético e, dessa maneira, ao verso, a nota sutil; revela a doçura que envolve a pessoa da amada e, sobretudo, elimina qualquer possibilidade de arrogância que porventura se venha a suspeitar no desejo do amante sofredor:

Eu quero...

E é ainda o atributo fonético desse suavíssimo *nhã* que — unido imediatamente ao *on* com que se inicia o verso seguinte e

repetido ao fim de mais três vezes do poema — dá um tom de súplica e jamais de imposição aos versos:

Procurem a estrela da manhã

ou

Procurem por toda a parte.

Ainda com relação às palavras que compõem o título do poema e aparecem, como já dissemos e como se vê, no corpo do poema, por várias vezes, mister é salientar outro fenômeno de fonética fraseológica nelas encontrado: a assonância.

Poderíamos de passagem, citar aqui exemplos desse fenômeno, do qual se valeram inúmeros poetas. Mas transcreveremos apenas dois, de nossa predileção:

Da lua os claros raios rutilavam — Camões
Raia sanguínea e fresca a madrugada — R. Correia,

porque é ainda em Manuel Bandeira que encontramos um exemplo, que se não é o mais rico, é, porém, o que mais nos seduz. São os versos finais do poema "Piscina":

que jamais se banha
na espadana branca
da água da carranca.

No agrupamento de sílabas em tratamento, observa-se que também a assonância veio colaborar para a perfeita expressão da realidade poética:

estrela da manhã

Deixaremos a primeira estrofe, quanto ao mais já estudada nas anotações que ficaram atrás, para examinar o primeiro verso da estrofe segunda:

Ela desapareceu ia nua

Parece-nos importantíssimo o valor sonoro desse verso, ao lado de sua indefinível beleza. É curioso, ao mesmo tempo que encantador, observar como a elocução das sílabas

-la-de-sa-pa-

dá a idéia do caminhar apressado, quase de correria, da fuga, enfim. O efeito produzido, por essa seqüência sonora, infunde a suspeita de que a Amada *fugiu,* suspeita que é confirmada, ou pelo menos reforçada, no verso seguinte:

Desapareceu com quem?

E os três encontros vocálicos, posteriores à *fuga,*

... eu ia nua

dão, por assim dizer, maior extensão ao verso, e transmitem a sensação de ausência, de perda, de sensualismo inclusive. Não é apenas a palavra "nua" que exprime o sensualismo — que, de resto, impregna todo o poema, principalmente os grupos de vogais. O hiato *ia* anuncia quanto o poeta sofre com a ausência da Amada, que está *distante, longe.*

Nossa atenção recai ainda sobre a vogal *u* de "nua", que, por coincidência, está ligada à consoante *n,* como acontece no verso 27, na palavra "ternura". Quando o examinarmos, então nos deteremos no tão importante funcionamento da vogal *u.*

No verso 7,

Procurem por toda a parte

verso que se repete ao início da última estrofe, merecem referência as aliterações nele realizadas e que não importam, repetimos, se consciente ou inconscientemente.

Note-se como a repetição dos *pp*

Procurem por toda a parte

dá uma ansiedade ao pedido, acende o desejo. Ainda e sempre os recursos de técnica que estamos apontando manifestam mais fortemente a intenção poética.

Os versos 8 e 9,

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo

oferecem situações de grande encanto. Já nos referimos ao fato da repetição da expressão "um homem" e agora voltamos a ela,

com olhar mais demorado. Manuel Bandeira poderia evitar o emprego de "um homem", no verso 9, sem que lhe alterasse o sentido ou tornasse fraca a idéia. Mas, é sabido, a poesia não carece única e exclusivamente do elemento inteligível. Assim, de maneira alguma o poeta alcançaria tão magnífica realização, senão com tal recurso. O "sou um homem" é uma espécie que ampara e justifica todo o seu proceder, humano e poético. O fato de se *ser homem* possibilita *querer a estrela da manhã,* explica o doce e amargo bem querer, permite degradar e ofender, em fúria amorosa, a pessoa amada, como livra de censurar aquele que *come terra,* contanto que com tal arte cative a Amada. Assim, a repetição, já sem o verbo,

Um homem! [a exclamação é nossa]

toma o feitio de uma reafirmação de seus direitos de amante humildemente sofredor.

Outro detalhe que nos parece assaz significativo, nesse mesmo verso, é a cacofonia resultante do encontro da última sílaba de *"aceita"* com a primeira de *"tudo"*. A nosso ver, só aparentemente isso poderia atribuir um defeito ao verso. Na realidade, o poeta utiliza o lado grotesco da cacofonia para tornar mais intensa a sua obsessão, que aos poucos vai se tornando também grotesca. Esse *"ta—tu"* torna expressa a humilhação do amante; profunda humilhação, ainda que, e por isso mesmo, sublime, ao ver-se inteiramente subjugado pelo desejo, pelo amor desvairado que nada exige e que tudo aceita, desde que conquiste a Amada.

É de salientar-se, ainda, que a cacofonia situa-se justamente no final do verso, como a conceituá-lo, a denuncia o grotesco e o ridículo que existe num homem que "aceita tudo".

Quando, no início destas notas, dividimos o poema em partes, atendemos não somente ao critério que nos pareceu dirigir a sua realização formal, porém à sua própria seqüência temática. Não se trata, observamos, de variações em torno do tema central e, afinal de contas, único, o Amor. O que existe, de fato, é um tratamento diverso desse tema em cada uma das partes.

Os três versos que compõem a parte a que demos o número 2 são talvez os mais obscuros do poema. Surgem bruscamente e, à primeira vista, sem encadeamento com as estrofes anteriores ou com as posteriores. Entretanto, se bem os compreendemos, são de capital importância, além de rigidamente entrosados e por de-

mais necessários à arquitetura de "Estrela da manhã". E, afinal, vão permitir o verdadeiro entendimento da *ladainha* e possibilitar a fruição da infinita beleza dessa outra parte do poema.

Eis a nossa interpretação, acaso válida. A estrofe

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
ladrão, pulha, falsário

exibe, no fundo, mais um recurso de amante em trabalho de conquista. A confidência pode ser verídica. Lá está, na estrofe anterior, o verso

Um homem que aceita tudo

e "aceita tudo" porque já foi

assassino e suicida
ladrão, pulha, falsário

e, no extravasamento total a que foi levado o amante por seu desejo insatisfeito, faz a confidência. Mas — e aqui vai outra alternativa, que pretendemos mais autêntica — pode ser tudo *pura invencionice,* forjada com o fim de alcançar as graças da Amada e atenuar o *xingamento* que logo se segue ("Virgem mal-sexuada", etc.). Ou, mais que atenuar, torná-lo possível, de acordo com a dialética amorosa. Enfim, técnica de amante: um "ladrão, pulha, falsário" banha-se nas mesmas águas de uma "virgem mal-sexuada", capaz de pecar com os fuzileiros navais, e até com o leproso de Pouso Alto. Parece evidente esse intento de ultrajar-se, com os olhos voltados para a conquista, a ponto de ultrapassar os limites: confessa-se, simultaneamente, assassino e suicida...

Feito isso, suficientemente preparado, começa o amante os seus desaforos: A *ladainha do xingamento,* a terceira parte do poema, em três estrofes.

Na primeira,

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecais com todos.

o amante alivia, através de insultos e ofensas, o seu ódio, o seu amor ferido. É todo o sofrimento da longa espera, e inútil, que se extravasa.

A insistência com que a plavra "pecai" é repetida nesses versos parece-nos de grande significação e plena de sutilizeas. A sensualidade, a princípio envolvida por uma atmosfera lírica, desvela-se agora uma sensualidade quase pecaminosa. Ao lado disso, a repetição denuncia o gozo do amante em ultrajar a mulher que não teve a ventura de amar; revela também, simultaneamente, o quanto sofre por assumir esse procedimento.

Iniciando-se, mais ofensivamente, ao verso

Pecai por todos pecai com todos,

o entusiasmo do *xingamento* vai crescendo para adquirir o seu tom mais devasso em

Pecai de todas as maneiras.

Observe-se o efeito pejorativo das palavras "malandros" e "sargentos", em virtude também dos fonemas *an* e *en*. Como também a idéia de devassidão presente nas palavras "fuzileiros navais", onde "va" sugere algo devassado, escancarado.

Depois do verso "Pecai de todas as maneiras", porém, acontece uma coisa de indizível beleza. O amante-sofredor, de relance, enxerga no xingamento uma nova arte de sedução. E imediatamente despreza o ofensivo "pecai", embora o Poeta siga conferindo o mesmo ritmo ao restante da estrofe. Os três versos finais preparam, abrem caminho — suave, amorosamente — para a estrofe seguinte, de um único verso:

Depois comigo

Verifica-se a importância desse verso, de enorme beleza lírica, no conjunto do poema: constitui, sozinho, uma estrofe. Sim, pecai com os malandros, pecai com os sargentos, com o padre, com o leproso de Pouso Alto, mas depois, comigo que, embora ladrão, assassino, pulha sou capaz de... raras proezas.

A respeito do verso

Com o leproso de Pouso Alto

vale registrar a faculdade de Manuel Bandeira, peculiar a todo grande poeta, de tornar universais, através da intuição artística que atinge a expressão, aquilo que chamaríamos de *verdades pessoais*. Tudo indica tratar-se realmente de um leproso e exatamente de Pouso Alto, que o Poeta teve oportunidade de conhecer, ou ver. O aspecto decerto horrível, a impressionante *facies* do leproso ficaram gravados em sua memória, até que fossem transformados em matéria de poesia.

Examinando a construção desse verso, logo deparamos com um fenômeno sonoro bastante curioso. O vocábulo "leproso" dá, através de sua massa sonora, a sensação de algo cheio de nojo, lúgubre, a inspirar pavor. Justamente por tal razão é que o poeta foi buscá-lo no fundo de sua memória. E mais: reforçou essa sugestão, valendo-se dos vocábulos seguintes. Assim, o conteúdo de significação de "leproso" repercute nas palavras

de Pouso,

pois que, sonoramente, têm o mesmo valor.

Chegamos, agora, ao clímax de "Estrela da manhã", ao ponto em que o poema adquire o seu mais belo instante:

> Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra
> e direi coisas de uma ternura tão simples.

Já nos referimos ao excelente resultado artístico logrado pelo Poeta em virtude da mudança de tratamento (de *vós* para *tu*) ocorrida nesse verso. Consideremos agora outros valores fonéticos nele presentes.

Preliminarmente, observemos que o verso é o mais longo, senão o único verso longo de todo o poema. Seu ritmo é largo, inumerável, ao contrário dos que o antecedem ou dos que o seguem. Dir-se-ia que a torrente lírica se extravasa, irrompe desenfreadamente no coração amoroso. Dessa maneira, é a própria substância poética que, mais uma vez, pede a forma adequada, para cumprir-se.

Cremos necessário dividir o verso em dois grupos:

a) Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra
b) e direi coisas de uma ternura tão simples

É flagrante o desencontro entre esses dois grupos. Sugerem dois comportamentos diversos: duas diferentes maneiras de encantar a Amada. O verso, entretanto, não poderia, quando de sua feitura, ser desdobrado em dois, uma vez que ele expressa uma só emoção, a mesma ânsia de posse. Se declamado, o primeiro grupo exige um ritmo acelerado, o ritmo mesmo das cavalhadas; o *crescendo* teria início nas duas últimas sílabas de "esperarei", cujos *rr* estão a seguir tal cadência — de vez em quando intensificada por *fortíssimos* — até a primeira sílaba de "terra". Após a pausa necessária, teria começo o segundo grupo do verso: de ritmo lento, brando, com possível correspondência ao *pianíssimo* musical.

Tomemos, de cada um dos grupos, dois vocábulos:

"terra" — do primeiro
"ternura" — do segundo

Em "terra", os dois *rr* funcionam possantemente, expressando a quase alucinação do amante (capaz inclusive de comer terra), impregnada da mais larga euforia, ante a imaginação de um encontro com a Amada. Essa alegria, por sinal, já é sugerida pelos *vv* de "novenas" e "cavalhadas".

Ao contrário, a palavra "ternura", embora tenha a primeira sílaba graficamente igual à primeira de "terra", possui um valor fônico muito mais brando. Mesmo essa primeira sílaba soa mais suavemente que a da palavra final do grupo anterior. A nosso entender, tal fenômeno tem origem na junção de "ter" com a sílaba seguinte "nu", cuja vogal impregna a palavra toda — e mais do que a palavra, o verso inteiro — de um tom entre humilde e triste, o que vem reforçar o transbordante lirismo do Poeta. A sílaba central de "ternura" exige uma pausa durante a leitura do verso — não só porque suporta a acentuação tônica, mas principalmente em função da força sonora da vogal, que parece alongar o vocábulo — no tempo e no espaço. Merece registro ainda o efeito da consoante *n*: envolve a palavra numa atmosfera de desesperança.

É forçoso acentuar o valor expressivo da vogal *u* — a mais triste das vogais, e a mais humilde (recorde-se, por exemplo, o funcionamento dessa vogal quando presente no mugir do boi) — nesse poema de Manuel Bandeira. É elevado o número de palavras onde o *u* atua importantemente. Eis algumas:

"Procurem"
"nua"
"orgulho"
"tudo"
"suicida"
"pulha"
"atribuladora"
"duas"
"fuzileiros"
"ternura"
"pura"
"última"
"tu"

Não será o único nem o fundamental fator responsável pelo clima de funda tristeza que envolve o poema. Outras muitas o tornam assim triste, desesperançoso; mas é, sem dúvida, elemento digno de atenção.

Afinal, vem a derradeira estrofe:

Procurem por toda a parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã.

onde há dois versos já aparecidos anteriormente. A repetição deles, conforme já acentuamos, torna mais aceso o desejo e o sofrimento do amante. E o retorno ao apelo a seus amigos e inimigos, logo após a promessa, denuncia precisamente essa aflição — estado permanente do coração amoroso. Assim como novamente aparece a ânsia de conquista, manifestada ainda mais pelas seguintes aliterações:

Procurem por toda a parte
Pura...

O verso central da estrofe merece comentário mais demorado: é nele que apareceu sem véus, pela primeira e única vez em todo o poema, a idéia da pureza da Amada. Não se encontra, até então, a menor referência a essa qualidade da "estrela da manhã". Ao contrário. No fundo, todavia, a sua pureza permanecia rara, intocada, no coração do poeta. Tanto é verdade, que esse se

utilizou de um recurso capaz de encantar o que existisse de puro na pessoa amada:

> ... e te direi coisas de uma ternura tão simples
> Que tu desfalecerás.

Somente a pureza da estrela da manhã seria sensível a essa demonstração de amor de prima delicadeza.

A enorme tristeza e humildade do verso é ainda, dessa feita, reforçada pela presença da vogal *a,* em "pura" e m "última". O vocábulo "última" expressa, sonoramente, o mais doloroso apelo do amante; revela quanto é mínima a esperança que ainda habita em seu coração. Além de ser esdrúxulo, o vocábulo conta com a sonoridade velada da vogal, o que enriquece e embeleza o final do poema, por dois motivos: primeiro, por mostrar a necessidade de uma funda pausa (como um soluço) em *ul;* afinal, porque reafirma o desejo incondicional, o supremo bem-querer.

Concluídas estas anotações, cabe uma advertência: o belo e humilde poema de Manuel Bandeira se inclui entre os que, se a um primeiro contato logo nos encantam, só demoradas e atentas leituras permitirão o mergulho em suas águas misteriosamente claras. Mergulho, todavia, que dificilmente nos conduzirá até a última profundeza do poema: que essa quase sempre permanece intocada, guarnecida por ela mesma — assim como a pureza da Estrela da Manhã.

Cultura. Rio de Janeiro, MEC, 3(5): 151-68, dez., 1952.

O Medievalismo de Bandeira: a Eterna Elegia

Franklin de Oliveira

Na hoje clássica *Theory of literature,* Austin Warren e René Wellek afirmam que embora toda obra literária seja uma constelação de sons da qual emerge um sentido, em muitas obras o *phonetic-stratum* reduz-se a um mínimo, fazendo-se diáfano, como nas novelas. Mas, ainda nessas obras, o estrato fônico é condição prévia de sentido.

O principal mérito de *Itinerário de Pasárgada* (1957), de Manuel Bandeira, primeira biografia estritamente literária que se publica no Brasil — história da formação de uma inteligência poética e não apenas relato de uma vida de poeta —, está na maneira lúcida pela qual coloca o problema das relações da literatura com a música.

A questão não é nova. Para esgotá-la em sua numerosa problemática, os alemães chegaram a criar uma ciência: a *Shallanalyse.* Atividade paralela foi fundada pela Escola de Praga ao estabelecer uma fonologia estilística. Os formalistas russos ampliaram consideravelmente esses estudos, transpondo as pesquisas sobre a estrutura musical da forma literária do campo do verso

para o campo da ficção. Em língua inglesa, a bibliografia sobre a matéria é rica, e continua a receber contribuições da importância das obras de Calvin S. Brown (*Music and literature,* Univ. of Georgia Press, 1944) e de E. K. Brown (*Rhythm in the novel,* Univ. of Toronto Press, 1957). No Brasil, modesta tentativa nossa de abordar esses problemas encontrou obtusa resistência. Eis por que a leitura das memórias poéticas de Manuel Bandeira significou, para nós, uma esperança de que as áreas sérias da cultura brasileira se possam tornar mais sensíveis à reformulação do problema das relações da música com a literatura.

Itinerário de Pasárgada limita o campo deste debate à esfera da poesia, como não poderia deixar de ser, por ser livro sobre a experiência poética de Manuel Bandeira. A questão da estrutura musical da ficção, que é a que mais nos apaixona, ficará, pois, para outra oportunidade. Bandeira traz à colocação do problema entre nós, porém, uma nova dimensão.

Até agora a mentalidade dominante era a que reconhecia a musicalidade do verso apenas quando ela se manifestava através da forma audível mais agressiva. O verso cheio, sustentado em aliterações ou assonâncias, naquilo que W. K. Wimsatt chama *"verbal orchestration or homophonic relation"* (*The verbal icon,* Univ. of Kentucky Press, 1954), era o único que, pela sua inflação eufônica, admitia-se, repousasse em matrizes sonoras.

Manuel Bandeira veio mostrar com sua poesia contida, seca, de ácido sabor, mas inundada de ternura, a possibilidade de existência de uma resolução ou solução musical tanto mais fina e sutil quantos menos ostensiva. Uma musicalidade interna, não externa. "Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectivo ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores."

"Music offered them the perfect analogy for the fleetingness and elusiveness of their poetic experiences" (Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé,* Londres, 1956). Pelos caminhos da música, Bandeira chegou à "musicalidade subentendida" de sua poesia. "Tomar um tema e trabalhá-lo em variações" — escreve Bandeira — "ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num en-

tendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte."

Apesar da confissão, não creio que, excetuadas peças como "Poema de uma quarta-feira de Cinzas", toda a obra poética de Bandeira obedeça a uma estrutura correspondente à das formas musicais como a da sonata. Sua musicalidade conquistada não me parece ser no sentido da musicalidade de T. S. Eliot quando esse declara que os elementos pelos quais a música mais interessa ao poeta são o ritmo e o *senso de estrutura,* ao observar que, além de as possibilidades prosódicas apresentarem analogias com o desenvolvimento de um tema por diversos grupos de instrumentos, há possibilidades de transição num poema comparáveis ao movimento de uma sinfonia e de um quarteto, ou, ainda, possibilidades de disposição contrapontística (*The music of poetry,* Londres, 1942).

Assim, o *Four quartets* está estruturado rigorosamente dentro de um esquema e de uma ordem composicional musical. *"Eliot's musical models for* (*Four quartets*) *have not been finally isolated, but it is generally understood that the intended an analogy with Beethoven's late quartets"* (Crover Smith, Jr., *T. S. Eliot's poetry and play,* Univ. of Chicago, 1956).

Com efeito, em *Four quartets* cada *quarteto* possui uma disposição que sugere a de uma sonata com seus movimentos de exposição, desenvolvimento, recapitulação e coda. Em seu *L'esthétique des "Fleurs du Mal"* (Genebra, Cailler, 1953), D. J. Hubert analisa os poemas baudelairianos como *fugas,* nas quais ouvimos ao mesmo tempo duas *melodias* diferentes.

A musicalidade da poesia de Bandeira não decorre da *organização* do poema, não emerge do processo de *elaboração* do poema, mas resulta da natureza intrínseca da emoção poética: música como que armada quase numa só equação de silêncio — tão fina se esconde na última camada audível da palavra; música que começa onde a palavra acaba.

Confessa Bandeira a força mágica, religiosa (penso em "Andie Musik", que não é um *lied,* mas uma oração), com que atuou sobre a sua sensibilidade aquilo que, no *Doktor Faustos,* Thomas Mann chama "o mundo glorioso da canção alemã".

Longa e fundamente deixou-se penetrar da ternura, o lirismo, a delicadeza — que sei? —, desse rumor de asas noturnas, sonho, despedida e tristeza que povoam o universo dos *lieder* de Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf, universo *pensado* pelo

que a música tem de mais íntimo e tocante. Nenhum poeta brasileiro tem servido mais do que Bandeira à necessidade de expressão artística dos grandes compositores brasileiros: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri. Justamente porque descobrem a musicalidade latente de Bandeira, nela nossos compositores sentem que podem inserir a sua musicalidade propriamente musical. É que, como tão seguramente disse Andrade Muricy, na "musicalidade subentendida, por vezes inexpressa ou simplesmente indicada" de Bandeira, os músicos brasileiros descobrem "uma colaboração que não irá constituir uma superescritura, mas que se fundirá com a obra poética, intimamente".

Um dos maiores exemplos dessa "musicalidade subentendida" está no poema "Debussy". Mas é preciso reconhecer que, se a musicalidade recôndita é a mais freqüente em Bandeira, ela cede, por vezes, lugar a uma outra, mais audível, mais nítida, de que "Berimbau" talvez seja o exemplo mais expressivo, com seu solitário e penado acento de assombração amazônica. Em "Berimbau", o verso, pela vibração de suas células, atinge os limites da música pura. O fluxo sonoro não se interrompe: entre palavra e palavra, não há ponto morto, espaço a ser alinhavado. A angelical sabedoria mozartiana de dar vitalidade ao tecido conjuntivo e tratar com o máximo de perfeição as linhas intermediárias e os pontos de passagem é também a sabedoria de Bandeira. Grande artífice; eis que grande artista.

Esta edição[1] dos poemas de Manuel Bandeira inicia uma revolução na indústria brasileira do livro. Revolução de enorme alcance cultural. Para melhor comprendê-la, temos de vinculá-la ao movimento de renovação da crítica brasileira, operado nestes últimos anos, desde a pregação anglo-saxônica do professor Afrânio Coutinho à recente pregação hispânica de Eduardo Portella. Se ainda predominassem os cânones da crítica judicativa ou apologética, uma iniciativa como a do editor José Aguilar não teria condições de êxito.

1 *Manuel Bandeira. Poesia e prosa* — vol. I (Poesia). Introdução geral por Sérgio Buarque de Holanda e F. de Assis Barbosa. Notas preliminares de João Ribeiro, Alceu Amoroso Lima, Antônio Olinto, Mário de Andrade, Múcio Leão, Wilson Castelo Branco, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Fernando Góis, Ledo Ivo, Paulo Mendes Campos e Sousa Rocha. Marginália à Poesia de M. B., por Onestaldo Pennafort; partituras dos poemas musicados. 1.236 pp., Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1958.

A nova crítica, pondo toda a ênfase no texto, criou a atmosfera mental e o próprio instrumentalismo necessários à elaboração de edições como a de Manuel Bandeira, na qual o aparato erudito é dado em obediência aos princípios da qualidade e não da quantidade, como era usual, antigamente. Dado com o propósito de servir à interpretação e não só à restauração do texto. Num estudo — "La edizione crítica", Alberto Chiari (*Técnica e teoria letteraria,* Milão, (1951) mostra que, se o objetivo da edição crítica é restituir a língua do autor à sua forma genuína e o seu pensamento à precisa exatidão, seu mérito não se esgota ou circunscreve a essas duas finalidades. Ela serve também a outro propósito, e este eminentemente crítico: o de permitir a correta inteligência e a perfeita valorização da obra literária.

Até antes de atingir seu atual momento de renovação, a crítica brasileira estava apenas voltada para a consideração dos fatores externos ou acidentais que adjetivam a obra literária. O texto não se impunha ao crítico como realidade autônoma e sistema autárquico de sinais. Eis por que, em tal quadra da evolução do nosso pensamento crítico, a realização de uma tarefa como esta a que se vinculam o editor José Aguilar e o professor Afrânio Coutinho, esse como diretor intelectual da editora, seria mais do que problemática: seria impossível. O máximo que se poderia ter era a impressão de livros com notas de pé de página, sobrecarregados de informações de interesse secundário, sem nada que ajudase a límpida compreensão valorativa do texto. Mas, se a renovação da crítica brasileira permitiu o lançamento de edições como a de Manuel Bandeira, é preciso dizer que ela não foi fator único e isolado. Pelo menos outro, de igual importância, a ele se associou, para tão magnífico resultado. Queremo-nos referir à noção da "responsabilidade moral" do editor. Usamos aqui a expressão empregada por Robert Escarpit (*Sociologie de la litérature,* Paris, Presses Universitaires de France, 1958), no capítulo em que distingue entre a responsabilidade comercial e aquele outro tipo de responsabilidade pelo qual o editor se vincula à vida cultural de seu país. Editar é operação comercial, mas o investimento que ele reclama não deve alienar no editor a noção de seu compromisso básico com a cultura. Antes é uma atividade que só deve ser compreendida e estimulada na medida em que serve ao desenvolvimento intelectual, em que possibilita à inteligência oportunidade de ser uma força viva e atuante, de converter-se em energia social.

A edição de *Poesia e prosa,* de Manuel Bandeira, insere-se nesta ordem de idéias. A edição estaria mais enriquecida se, em excurso, houvesse incluído os seguintes estudos: "Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira", de Otto Maria Carpeaux (in *Atlântico,* Lisboa, (5), 1944); "A estrela da manhã", de Thiago de Melo (in *Cultura,* Rio, (5), 1952); "Uma interpretação de Manuel Bandeira", de Bernardo Gersen (in *Província de São Pedro,* Porto Alegre, dez., 1951); e "Manuel Bandeira, cidadão recifense", de Gilberto Freyre (*Perfil de Euclydes e outros perfis,* Rio, 1944).

Graças a esta edição, encontrei a solução para um problema que me era proposto estranhamente pela poesia de Manuel Bandeira. Sempre que eu ouvia música medieval (edição com Neidhart von Reunthal, Witzlaw von Ruegen, Oswald von Wolkenstein e Walter von der Vogelweide — *minnesaenger;* e com Raimbaut de Vaqueiras, Bernart de Ventadorn e Andan de la Halle — *troubadours trouvòres*), palavras e música me remetiam, com urgência, à poesia de Bandeira. A associação suscitada e a emoção acordada não se me mostravam redutíveis a uma análise de ordem puramente lógica. Evidentemente, a "musicalidade subentendida" da poesia de Bandeira, da qual ele próprio nos fala no *Itinerário de Pasárgada,* estaria na base desse fato. Mas a verdade é que ela era insuficiente para o perfeito esclarecimento da esquisita proposição.

Pela recôndita modulação da palavra e sua nua essencialidade rítmica, a poesia de Bandeira é a de todos os nossos poetas aquela que fere mais de perto a sensibilidade dos nossos grandes compositores, de um Villa-Lobos a um Camargo Guarnieri. Seu nome está, por isso, intimamente ligado à tentativa de criação do *lied* artístico brasileiro. Mas esse fato pouco acrescentaria à solução do problema do *medievalismo* de Bandeira, embora eu esteja certo pudessem surgir, nesse sentido, revelações interessantes, se realizássemos um estudo das relações da poesia de Bandeira com a música — a música em geral — no estilo do estudo realizado sobre as relações da poesia de Tasso com a música de Monteverdi[2].

Não falo da musicalidade ostensiva, aquela que toda a gente entende sem maior preparo ou finura de gosto, ou ainda daquela

[2] A propósito, consultar Carlo Calcaterra, *Poesia e canto — Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica.* Bolonha, 1951.

outra musicalidade que permitiu aos compositores brasileiros inserir a *musicalidade* propriamente dita da música nos seus versos, fundindo estruturalmente som e sentido num só monobloco. De resto, a natureza lírica da poesia de Bandeira explicaria isso — não lemos em *The classical tradition,* de Gilbert Highet, que "lírica" significa "música para lira", e que os gregos costumavam falar de música "mélica", de *melos,* canto, palavra que deu origem à voz *melodia?*

Sobre o fator musical na poética de Bandeira há, aliás, grande e sugestiva riqueza de informação nas páginas de *Itinerário de Pasárgada,* as quais me permitiram abordar a questão num ensaio publicado sob o título de "A flauta de papel" no *Correio da Manhã*. Não quero voltar, pois, a esses aspectos do problema, antes, suscitar outros.

Numa nota inserida no *Jornal do Brasil,* a propósito dos poemas do panamenho Homero Icasa Sanchez, levantou Bandeira a questão dos timbres na poesia. Seguindo essa pista, eu não distribuiria a poesia de Bandeira, de evidente índole camerística, no naipe das cordas. A propósito dela, Mário de Andrade mencionou ritmo "anguloso"; Prudente de Morais Neto chamou-a "ácida"; Sérgio Buarque de Holanda falou em "dureza de timbre".

Se pensarmos em termos de cromatismo instrumental a respeito da poesia de Bandeira, creio que lhe poderemos fazer referência mais justa e fina, a qual aquela analogia favorece. Os sentimentos dolorosos, íntimos, de "Andorinha" não se traduziriam melhor na tristeza elegíaca do oboé?

Menos penetrante que o oboé, mas velado, terna e meiga voz de uma melancolia sonhadora, capaz de traduzir a impressão de longínqua beleza, calma expressão cheia de tristeza, é o *english-horn*. Não é esse o doído, fundo registro de "A vida inteira que podia ter sido e que não foi"?

Voltemos, porém, ao problema do *medievalismo* de Bandeira. Cristalizar-se-ia ele apenas no tema de Santa Maria Egipcíaca, da admirável balada?

Irradiaria da presença do *Memento mori,* voz subjacente em toda a poética de Bandeira, desde *A cinza das horas*: "Eu faço versos como quem morre"...? Voz quase brônzea, gótica, em "Os sinos": "Sino da Paixão, pelos que lá vão"! Voz grave, organística, em "Profundamente": "Onde estão todos: — Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente". Voz submurmurada na oração que começa assim: "Fiz tantos versos à Teresinha..." Ou ainda no "Soneto inglês n.º 1";

ou na "Consoada", ou mais ainda nos densos, tensos, siderados "Versos para Joaquim": "Joaquim, a vontade do Senhor é às vezes difícil de aceitar. / Tanto Simeão desejoso de ouvir o celeste chamado!"

Em seu monumental *European literature and the Latin Middle Ages,* Ernest Robert Curtius mostra como a tópica do inexprimível atravessa a literatura medieval. Uma sombra de *inexpressibility,* em uma de suas variantes, parece informar "O último poema": "Assim eu queria o meu último poema / que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais / Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas / Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume / A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos / A paixão dos suicidas que se matam sem explicação".

"A vida inteira que podia ter sido e que não foi." Considero esse verso a fórmula algébrica da poesia de Bandeira. É o seu verso *subterrâneo* — ele está entranhadamente engastado em toda a poemática de Bandeira. Em "Contrição": "Vozes da infância contai a história / Da vida boa que nunca veio". Numa outra variante, na "Oração a Nossa Senhora da Boa Morte": "Tudo que viesse, viria tarde!" Não é, porém, apenas o sentimento do irrevogável, da irreparável perda que se traduz naquele verso celular da poética de Bandeira. "Andorinha lá fora está dizendo: / — Passei o dia à toa, à toa... / Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste! / Passei a vida à toa, à toa..." Esse "Andorinha", tão secretamente informado pelo mesmo *sentimento do mundo,* é uma versão lírica da tópica da vanidade de todas as coisas, a qual condicionava quase todo o pensamento medieval.

"A vida inteira que podia ter sido e que não foi." Essas palavras *sunt lacrhrymae rerum*. Tudo se esvai: poderia ter sido, não foi. Eustache Deschamps, voz que espelhou o último Medievo, queixa-se do abandono em que todas as coisas boas deixam o mundo: *"Temps de doleur et de temptacion, Ages de plour, d'envie et de tourment"*... Não é diversa a mágoa de Jean Meschinot, que viveu três quartos de século depois de Descamps: *"Rien fors mourir de ne vueil"*. Nesses homens, diz Huizinga, madura a idéia de dizer adeus ao mundo. A idéia permanece em duas comovidas canções de Manrique: *"Es una muerte escondida y com colorido cuidado"*.

Ouçamos Bandeira: "Aquela cor de cabelos / que eu vi na filha do rei / — Mas vi tão subitamente — / Será a mesma cor da axila, / Do maravilhoso pente? / Como agora saberei? / Vi-a

tão subitamente! / Ela passou como um raio: / Só vi a cor dos cabelos. / Mas o corpo, a luz do corpo?... / Como seria o seu corpo?... / Jamais o conhecerei!"

Aqui temos: a idéia da fugacidade; o conceito medieval da importância do corpo feminino, idéia presente, aliás, em outro verso: "Como as mulheres são lindas! Inútil pensar que é do vestido..."; a nota tátil da volúpia: "o maravilhoso pente"[3]. Em "Vulgívaga" ("Não posso crer que se conceba / Do amor senão o gozo físico / Não sei entre que astutos dedos / Deixei a rosa da inocência"), encontramos a mesma tônica.

O velho professor de filosofia da Universidade de Bonn, Johannes Maria Verwayen, observa que nos líricos da Idade Média — e cita como exemplo Walther von der Vogelweide — "desenvolveu-se uma originalidade muito apegada ao sensorial".

Estamos nos aproximando ainda mais da idéia do *medievalismo* de Bandeira. O tema é complexo, requer espaço. Continuaremos. Creio em sua importância: ela destruirá a noção de Bandeira como "poeta menor", tão em curso certo entre nós, inclusive com a bem-humorada aquiescência do poeta.

Nas últimas linhas de *Itinerário de Pasárgada,* Manuel Bandeira lembra que Otto Maria Carpeaux, escrevendo, certa vez, a seu respeito, disse que, no livro ideal em que ele, Otto Maria Carpeaux, estruturaria a ordem da poesia de Bandeira, essa partiria "da vida inteira que podia ter sido e que não foi", para outra vida que viera ficando "cada vez mais cheia de tudo".

Coloco-me em posição crítica diversa. "A vida inteira que podi ter sido e que não foi" — verso que leio e sinto como se fosse parte de mim mesmo — é, para mim, o *Logos spermatikós* da poética de Bandeira. Procurei mostrar, no artigo anterior, como esse verso-fonte se insinua na trama lírica de "Confissão" ("Vozes da infância contai a história / Da vida boa que nunca veio"), e da "Oração a Nossa Senhora da Boa Morte" ("Tudo que viesse, viria tarde!"). Sua sombra projeta-se ainda em "Desalento" ("... Pesam-me agora... contam-me a história / Do que a minh'alma quis e não teve...") Nos tons e no tom da poemática de Bandeira, ei-lo sempre presente, como o maior *leitmotiv* do poeta.

Ricardo Carballo Calero (*Aportaciones a la literature gallega contemporanea,* Madri, 1955) escreve que a saudade da existência

[3] Sobre o uso semântico da palavra *pente*, ver o arguto estudo de Ledo Ivo em *O preto no branco,* Rio, 1955.

humana foi o tema principal de Rosalia de Castro: alcançada a sua maturidade artística, ela cantou somente a saudade da vida. "A vida inteira que poderia ter sido e que não foi."

Ondula nesses versos um sentimento profundo — de saudade, melancolia? Sim, da saudade, *"soêdade, soidade, suidade"*, mal da ausência, vontade de ver (*Heimweh*), morrer de amor, tal como ela surge na cantiga medieval de João Roiz ("Senhora, partem tam tristes / meus olhos por vós, meu bem, / que nunca tam tristes vistes / outros nenhuns por ninguém").

Dessa saudade, finalmente estudada por Carolina Michaëlis — *A saudade portuguesa* (Porto-Rio, 1922) e Karl Vossler (*La poesia de la soledad en España,* Buenos Aires, 1946), decerto que se informa o verso celular de Bandeira. Mas não só da saudade como tal, mas de uma outra saudade também ele se faz — a saudade ontológica, nostalgia do Ser, sentimento que se confunde com o puro tormento de estar no mundo, desgarrada angústia existencial, imersão na intimidade profunda[4].

Nesse sentido é que a nossa palavra *saudade* só encontra equivalente no alemão: *Sehnsucht,* a qual, segundo Carolina Michaëlis, "tem caráter metafísico: aspira a estados e regiões ideais". A nostalgia do longínquo, que a voz da *Sehnsucht,* sentimento crepuscular, quase noturno, foi — observa Marcel Brion em *Schumann et l'âme romantique* — a grande obsessão lírica do genial intimista da *Kreileriana, Opus 16.*

E Manuel Bandeira? Ouçamo-lo no último poema de *Carnaval*: "Eu quis um dia, como Schumann, compor..." Que nome aparece no "Noturno da Parada Amorim"? "O violoncelista estava a meio do Concerto de Schumann"...

Esse poema, considerado hermético, fixa no seu irracionalismo o rompimento das estreitas cadeias da lógica pelo impacto da emoção artística. É um ato de purificação.

O grande tema do *lied* medieval (*Minnesang*) era a inacessibilidade do Ser Amado. A aura das coisas inatingíveis. A vida autêntica — mas longínqua — no tempo, no espaço. "A vida inteira que podia ter sido e que não foi."

Há em Bandeira um lastro romântico: os românticos fizeram a volta ao Medievo. A saudade é sentimento que nasceu da conjugação do paganismo com o cristianismo. Esse encontro deu-se

[4] Sobre o assunto, consultar Ramón Piñero, *Siñificado metafísico da saudade,* Vigo, 1951.

na Idade Média. Quem diz paganismo diz Grécia. O Medievo está cheio de recordações gregas. A escolástica cristã nutriu-se preferencialmente de duas fontes: a filosofia grega e a patrística. O primeiro pensador grego que teve influência decisiva na formação da filosofia ocidental do Medievo foi Platão. Eusébio de Cesaréia, fundador da História Eclesiástica, identificava as idéias de Platão com as idéias de Deus. Na patrística, a apologia grega começa com Flávio Justino Mártir. Tertuliano não se fecha à lição de alguns helenos. Platônico era São Boaventura, o doutor seráfico, ao qual devemos o enlace da mística com a escolástica. Alberto Magno colocou Aristóteles a serviço da teologia. Aristotélico foi São Tomás de Aquino, *"princeps scholasticorum"*. Animado pela aspiração do Incondicionado, disse Santo Agostinho: "Platão foi o que mais se aproximou do cristianismo". "O Espírito Europeu" — escreve Erich Prywara, S.J. — "nasceu da união de duas potências: Antigüidade e Cristianismo." E acrescenta: "Santo Agostinho foi o gênio desse Espírito, e aquela união se verifica em Agostinho". Em São Jerônimo — diz Christopher Dawson em seu livro sobre as origens da Europa — reúnem-se as duas grandes tradições: a dos clássicos e a da Bíblia. Em seu magistral tratado — *Die Philosophie des Mittelalters* —, ensina Johannes Maria Verweyn: "Na Idade Média também vive o Espírito Moderno". Idade Média não é só um conceito histórico, uma seção da história. Na *Cinza do purgatório,* Otto Maria Carpeaux afirma, certeiro: "Idade Média é uma certa disposição e atitude do espírito".

Quais os grandes temas medievais?

"Os grandes fermentos da cultura moderna estão na cultura medieval", diz Huizinga, em seu admirável livro sobre o *Outono da Idade Média*. Por sua vez, Ernst Robert Curtius, em *As bases medievais do pensamento ocidental,* mostra que "certos problemas tão assombrosamente modernos como o valor do amor sexual e o lugar que ele ocupa na ordem divina e preestabelecida, já eram discutidos nos tempos da Segunda Cruzada". E acrescenta: "A poesia do amor moderno é obra da Idade Média".

Eis como se explica por que Hermann Schneider falou em "modernidade" de Walther von der Vogelweide. É preciso, ainda uma vez, voltar a Huizinga: "A concepção erótica da vida pode-se colocar no mesmo plano em que está a escolástica da época. Ambas representam a mesma grandiosa aspiração do espírito medieval: compreender, a partir de um só conceito, tudo o que é Vida".

Se quisermos reduzir o Medievo a uma fórmula ou síntese, não precisamos sequer recorrer senão ao Holbein. Ali teremos a *visão* do mundo. Em seus gravados, ele nos transmite a noção de como a idéia da morte dominava todo o mundo medieval. Dos poetas mais representativos do Medievo, de Eustache Deschamps a Villon, a emoção que recebemos é a de contraste entre a alegria de viver e a negação da existência terrena: o anelo da vida bela na terra ensombrecido pela esperança da graça além da morte. Ou, então, a imagem da vida como naqueles corpos pendentes ao vento, lavados pela chuva, dissecados e enegrecidos pelo sol, da "Ballade des pendus", de Villon, poeta e vagabundo, poeta como poucos no mundo, poeta cujo perfil parece estar em "Estrela da manhã" ("ladrão, pulha, falsário"), poeta para a música de Debussy ("Trois ballades de François Villon"). O Debussy que está também nos versos de Bandeira.

Dos poemas medievais nos vem a idéia da evanescência de todas as coisas, sobretudo a noção da perenidade da beleza, o sentimento de que *"la belleza del corpo è rápida e fugace e svanisce al paridi quella dei fiori in primavera"* (Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale,* Bári, 1942). Sobre os mesmos temas fala-nos, em um capítulo de *La poesia,* Benedetto Croce. Há um *laude* de Jacopone de Todi (sobre um de seus poemas, Pergolesi escreveu o *Stabar mater*), em que uma das tônicas é o motivo da decomposição do corpo. O tema das lamentações pela beleza que se converte em putrefação está, observa Huizinga, na base da *ars moriendi;* nela ressoa a voz do *Memento mori.* É o núcleo do *Ubi sunt.* Imprecar contra a morte que arrebata a Amada e lhe corrompe o corpo era a temática dos livros do círculo siciliano de Frederico II. É em torno do mesmo tema — da morte — que gira a parte mais importante da obra dantesca. A morte é base e ponto de partida na *Commedia* e da *Vita nueva. "Morte, perchè m'ai fatta si guerra / Che m'ài tolta madonna, ond'oi mi dolglio? / La flor de le belleze è morta in terra / Per-'chè lo mondo non amo nè volglio / Villana morte, che non ài pietanza..."*

Tal concepção não constituiu, porém, privilégio do Medievo. Estudando o sermonário dos séculos XVII e XVIII, outro holandês da estirpe de Huizinga, Bernhard Groethuysen (a linhagem de Erasmo, dos homens formados sob o influxo da civilização da vetusta Europa luxemburgo-borgonhesa, dentre Itália e Bélgica), encontrou a mesma ressonância tumular nas vozes dos grandes pregadores. Em alguns poemas de São Bernardo, des-

preza-se o mundo e seus bens — e essa é outra tópica medieval. Um dos grandes reitores do pensamento do Medievo, Anicius Manlius Severinus Boethius — poder e doutrina de Roma, diz dele R. W. Southern em seu livro sobre a formação da Idade Média —, não ministrava outra lição, no *Do consolatio philosophiae*. Lição idêntica é a de Bernardo de Molas, no *De contemptu mundi*. Quando escapamos à regra do desprezo do mundo é para ficarmos com Santo Agostinho. Tudo, diz Agostinho, está em fluxo. Espécie de volta ao *panta-rhei* heraclítico. Obedece o acontecer das coisas humanas a esse ritmo implacável. "Que fica de toda a beleza e a glória humanas?", pergunta Huizinga, e ele mesmo responde: "Uma lembrança, um nome".

Resposta não ortodoxamente *medieval*: veremos isso mais tarde. "Tudo há de passar", escreveu Santo Agostinho: é a tópica bem medieval da fugacidade de todas as coisas. Está em Deschamps, Jean Meschinot, Jorge Manrique. *"Nuestras vidas son los rios / que van dar en la mar / qu'est el morir"*, diz Manrique na *copla* famosa, a qual transbordou do Medievo passando a informar o pensamento renascentista, como anota Croce, no seu livro sobre a Espanha na vida italiana da Renascença. Comentando a metáfora do *rio*, na ode hispânica, Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947) sentencia que *"vida humana, tiempo, agua, corren coincidentes hacia un mismo término"*.

Sérgio Buarque de Holanda, após chamar a atenção para "a transformação dos acidentes do mundo visível nas imagens da vida íntima e pessoal", a qual se dá na poesia de Bandeira, observa que "justamente a imagem do movimento e queda d'água, que sobrevive longamente à fase inicial, é a esse respeito característica". E acrescenta: "Em algumas ocasiões, seu canto — mágoa de água, da fonte, água do oceano, água de pranto, água do rio, água de chuva, água cantante das nevadas — é apenas uma companhia docemente nostálgica para o desencanto do poeta". Seu *desengano*, eu diria, para empregar termo ideológico típico do Medievo.

Estaria Bandeira, por artes da sabedoria infusa dos poetas, senão por arte consciente, sob o influxo do *panta rhei, udén ménei?* A imagem heraclítica do rio em cujas águas não nos banhamos duas vezes? (Sobre o *rio* em Heráclito e sua implicação metafísica, ver a monografia de Spengler. E sobre o "Logos heraclítico", consultar o monumental trabalho de Frei Damião Berg.)

Esse fluir: nele, a vanidade de tudo — como está em "A estrada": "Que a vida passa! Que a vida passa!" Esse fluir, imanente na água, está no "Noturno da Mosela": "Mas esta queda d'água que não pára!/ A minha vida foge, foge, e sinto que foge inutilmente!"

Não se rebela, sempre, porém, o poeta, contra a fatalidade do trânsito humano. Em um outro poema, aconselha: "Ser como o rio que deflui/ Silencioso dentro da noite". Em "Belo belo", depois de aspirar à solidão encapsulada no símbolo — "A água da fonte escondida" —, corrige o surto lírico com uma nota de *humour*: "Belo belo/ Mas basta de lero-lero/ Vida noves fora zero". Na última página de *A cinza das horas*: "A vida é vã como a sombra que passa..." Em "Na solidão das noites úmidas": "Sem lastimar a fuga irreparável dos anos"...

Antônio Olinto observou: "Seus poemas buscam a noite, a sombra, o perdido, o esperado, o sofrido sem remissão, o que poderia ter sido e não foi". Vale dizer: temas e subtemas gerados num só núcleo: a imagem medieval da vida.

Em "Momento no café" (sobre o qual Otto Maria Carpeaux escreveu valioso ensaio de exegese): "Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade". Em "Soneto inglês n.º 2" "... E então/ morrer sem uma lágrima,/ que a vida/ não vale a pena e a dor de ser vivida". Por quê? A resposta está em "Desesperança": "Minha respiração se faz como um gemido./ Já não entendo a vida, e se mais a aprofundo,/ Mais a descompreendo e não lhe acho sentido".

Mas essa tópica medieval não vive seu momento mais alto quando o poeta a dá conceitualmente, referencialmente, sim quando a insinua, ou a expressa através da sugestão, ou ainda quando, como observa Adolfo Casais Monteiro (*Manuel Bandeira,* Rio, 1958), a traduz "em notas de mais profunda ressonância, de mais amarga tristeza, e de mais séria contemplação da vida". Exemplo é "Andorinha": "Andorinha lá fora está dizendo:/ — Passei o dia à toa/ Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!/ Passei a vida à toa à toa à toa...

A tópica da evanescência de todas as coisas é uma idéia propedêutica: ela nos prepara para a natural aceitação do conceito da morte, como o único problema da existência, ou, como diz Groethysen, aquele que "conduz a uma revalorização de todos os valores da vida".

Morte e eternidade reduzem todos os valores humanos a nada. Mas, também, morte e transitoriedade criam no homem a

consciência de usar a vida da forma mais bela. Está em São Paulo, na *Primeira epístola aos coríntios:* "Comamos e bebamos e estejamos alegres, pois amanhã morreremos".

No prefácio que escreveu para *Panorama de la poesia brasileña* (México, 1951), Otto Maria Carpeaux observa que "a experiência pessoal e a realização poética de Manuel Bandeira acham-se sob o signo das palavras do Apóstolo: *'Ubi est, mors, victoria tua? ubi est, mors, stimulus tuus?'* Ouçamos, porém, Bandeira: Amanhã é dia dos mortos/ Vai ao cemitério. Vai/ E procura entre as sepulturas/ A sepultura de meu pai./ Leva três rosas bem bonitas,/ E ajoelha e reza uma oração./ Não pelo pai, mas pelo filho:/ O filho tem mais precisão./ O que resta de mim na vida/ É a amargura do que sofri/ Pois nada quero, nada espero./ Em verdade estou morto ali' ".

A afirmação de Carpeaux está rigorosamente certa, se quisermos fazer a história poética de Bandeira partindo de "A vida inteira que podia ter sido e que não foi", para vê-la concluída na "Canção do vento e da minha vida". A curva será, então, perfeita. Quanto mais vazia a vida do poeta — diz a "Canção" —, mais cheia de tudo. Ascese? Mística? Romantismo?

Arturo Farinelli, em seu *II romanticismo in germania,* mostra como os românticos, no seu afã de dar ênfase aos valores da vida íntima, não tiveram outro recurso senão recorrer, a título de exemplaridade, à exaltação da idade dos místicos e ascetas: o Medievo. Virá o *medievalismo* de Bandeira do insubornável romantismo que pervive em sua sensibilidade?

Mostramos como idéias tópicas da Idade Média participam da trama poética de Bandeira: evanescência, inexpressibilidade, inacessibilidade do Ser Amado, etc. Aliás, também no *Grande sertão: veredas,* de João Guimarães Rosa (p. 253), figura uma tópica medieval: a do mundo às avessas, *the world upsidedown.* "É o mundo à revelia!... — isso foi o fecho do que Zé Bebelo falou."

Um dos grandes temas medievais — mostra-o Huizinga — é a divinização do corpo humano. Nesse culto podemos inclusive perceber um dos filões do hedonismo renascentista. É uma espécie de revanche contra a hegemonia medieval do conceito da morte. Mas também, e talvez por isso, inclusive no realismo franco-borgonhês, como demonstra, na *Mimesis,* Auerbach, vai ele unido à idéia da revolta contra a corrupção do corpo feminino, provocada pela morte.

A poesia de Bandeira está penetrada desta idéia tópica (ver na atual edição Aguilar, pp. 221, 223, 252, 265, 289, 292 e 426, nas quais aquela temática aparece submetida a múltiplas variações). Também nos poemas (pp. 123, 124, 135, 138 e 139), a composição êxtase-espasmo pode ser verificada. Nos poemas das pp. 153 e 155, informa-os a noção da fragilidade da beleza. O tema da carnalidade surge em outros poemas: vê-los às pp. 14, 146, 365 e 403.

A técnica de elaboração de um ensaio não difere, senão em grau, da técnica de composição e estruturação de um livro. Como o livro, o ensaio não pode renunciar à justeza, à precisão e à demonstração. Precisa, pois, fundar-se em textos: do Autor que se estuda e em todos os outros que lhe sejam correlatos. É preciso, pois, que o estudo, como ensina magistralmente Curtius, "produza um avanço progressivo, um ascenso em espiral", pois "sua estrutura não está determinada por uma disposição lógica, sim por um enlace de temas".

Estas notas sobre Manuel Bandeira seguem um pouco a técnica de Curtius: partem de um enlace temático destinado a mostrar o *medievalismo* do poeta. Chegamos ao meio da espiral. Procuraremos alcançá-la, em seu término.

> *Investigai, reuni o que é disperso,/ e resolvereis o enigma do universo.*
>
> GOETHE

Creio que talvez não fosse inadequado retomar estas notas sobre Manuel Bandeira relembrando Francis Bacon: *"poesis doctrinae somnium"* — a poesia é como o sonho de uma doutrina.

Acompanhando Johan Huizinga, vimos como no século XV ondula a voz do *Memento mori,* tornando-o crepuscular, outonal. Mas com Erich Auerbach, nas páginas da *Mimesis* sobre Antoine de la Sale, cavaleiro originário da Provença, de tipo feudal tardio, autor de uma obra de consolação, *Le réconfort de Madame du Fresne,* recheada de piedosas exortações tomadas à Bíblia, Sêneca e São Bernardo, vemos como naquele mesmo século XV o realismo franco-borgonhês se fez mais sensual. É que a Idade Média, apesar de ser considerada como uma *síntese,* não eliminou as antinomias e tensões que se verificaram dialeticamente em seu contexto ideológico. Ao lado do *eidos* platônico e da *Charitas,* que a informam, a poesia trovadoresca, nascida entre a primeira e a segunda Cruzada, nutriu-se tanto do platonismo cris-

tianizado pela patrística, quanto da voluptuosidade goliardesca — o sensualismo lírico dos *clerici vagantes,* cuja coleção de cantos foi publicada pela primeira vez em Wuerzburg com a designação de *Carmina burana.* Deles Grober fez outra edição: *Carmina clericorum, Gaudeamus, Carmina vagorum selecta.* Desses cânticos, encontrados no convento Benediktbeuren, na Baviera, o moderno compositor alemão Carl Orff utilizou-se, para a criação de sua cantata cênica *Carmina burana.* Era então o amor platônico ou hedonístico, ou, ainda a um só tempo, invenção da inteligência e festa dos sentidos, aventura integral do Ser, como na canção de Bernart de Ventadorn: *"Chantars no pot gaire valer,/ si d'ins dal cor no mou lo chans;/ ni chans no pot dal dor mover,/ si no i es fin-'amors coraus./ Per so es nos chantars cabaus/ qu'en joi d'amor ai et enten/ la boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen."* ("Para nada serve cantar/ se o canto não parte do fundo do coração;/ e, para que o canto venha do fundo do coração,/ é necessário que aí dentro exista um verdadeiro amor. E é por isso que a minha poesia é perfeita,/ *pois para o prazer pleno do amor/ emprego a boca, os olhos, o coração e a inteligência*").

O amor, pois, como um afã de engendrar beleza — *Tikteis en to kaló.* Movida por essa doce força, quase sempre, a poesia trovadoresca dirige-se a um objeto inatingível. É o tema da Bem Amada Longínqua que orvalha de sonho e melancolia todo o trovar dos líricos medievais. Ouvimos em Jaufre Rudel: *"Remembram d'un amor de lonh... Per qu'eu veirai l'amor de lonh..."* (Recordo-me de um amor longínquo... Haverei de ver meu amor longínquo...).

Ao lado dessa tópica que envolve a Amada nas névoas da distância, e, mais do que da distância física, da distância sentimental (tema da inacessibilidade), surge outra tópica: a da *domnei* — consagrando a submissão absoluta, total entrega, humilde e paciente. Ainda outra: a da *mesura* — prudência, cuidado para que o amor não comprometa o prestígio social da Amada; e ainda a tópica da *joy,* a alegria suprema, estado de espírito que eleva o trovador acima de si mesmo — êxtase, alegria ideal; resultado da permuta no amor — deslumbramento da *Minne* que só a íntima companhia da mulher amada provoca: inteligência e sentidos inebriados na doçura mais funda e penetrante.

Uma tão sutil e delicada concepção do amor teria de levar à divinização da mulher, à exaltação teológica das "grandes e altas senhoras". Não é uma descoberta da natureza elementar da mulher, e de piedade pelo seu destino (todo grande amor é uma

forma de comiseração), como na *Medea,* mas a tese da *transcendent virtue of woman,* da beatificação do ser da mulher, da exaltação de sua intimidade espiritual, não apenas no sentido que o culto de Maria e o feudalismo lhes poderiam comunicar como "transposição mundana do amor cristão", mas sobretudo no sentido profundo intuído por Eduardo Wechssler (*Das Kulturproblem des Minnesangs*), de meio de libertação pelo qual o homem medieval opunha à ortodoxia católica um novo conceito de vida.

Se a divinização da mulher adquiria a forma do culto dos santos (ver Bernart de Ventadorn: *Bella domna jauzinada...*), a verdade — ensina Rodrigues Lapa — é que "o amor dos trovadores não é apenas devota espiritualidade, prosternação em frente do objeto amado; conhece também a embriaguez dos sentidos, o desejo ardente de posse".

Eis como a própria Idade Média se opõe à Idade Média. O aviso do pregador — *mulier non est jacta ad imaginem Dei* — e as palavras de Tertuliano caracterizando a mulher como *ianua diaboli* são refutados pela poética dos trovadores e *minnesaengers,* para os quais a contemplação da Eleita substitui Deus: *"Per qu'eu vos am.../ tan finamen que dal re non sove, /neis quan prec Dieu, don oblit per vos me"* ("Por que vos amo /tão finamente que não me lembro de mais nada,/ nem mesmo quando rogo a Deus, do qual esqueço por amor de vós").

Essa poesia sabe combinar delicadamente a *Charitas,* o amor divino, com a *joy* — nela, êxtase e espasmo são termos da mesma equação sensorial: contemplação e posse intensificadas ao mais alto grau, isentas de toda economia, poupança ou reserva, são pontos para a pura e absoluta transcendência. Em "Toante", bem o diz Bandeira: "O espasmo é como um êxtase religioso..."

Na idéia do êxtase, tanto quanto na do espasmo, está obviamente implícita a sensação do deslumbramento. Num poema, a que deu o preciso título de "Alumbramento", Bandeira traduz a inefável emoção com que contemplou a Eleita Desnuda, relacionando essa emoção com a da contemplação da morada de Deus. "Eu vi os céus! Eu vi os céus! / Oh, essa angélica brancura / Sem tristes pejos e sem véus!/ — Eu via-a nua... toda nua!"

Charitas e *joy* combinam-se nesse poema de puro transporte sensual e alto frêmito místico, como nas finas composições medievais. Uma das mais belas tópicas do Medievo é a da divinização do corpo feminino e, como acentua Huizinga, a inconformada consideração da corrupção de quanto na vida, um dia, foi beleza humana. Já era essa uma das tópicas do *De contemptu*

mundi, de Bernardo de Clumy, que começa com estas palavras: *"Qui modo flos fuit in spatio ruit unius horae..."*

Revela a aludida tópica uma tão grande ternura pelo corpo da Amada, cuidados tão meigos que, por sua via, os poetas, dos trovadores e *minnesaengers* a Dante — recordai *Vita nuova* (VIII): *"Morte villana, di pietà nemica,/ Di dolor madre atica./ Giudizio incontrastabile, gravoso/ Poi che hai data materia al cor doglioso,/ Ond'io vado pensoso,/ Di te plasmar da lingua s'affatica..."* — eram levados a imprecar contra a morte por não respeitar ela nenhuma forma de vida, por nobre, gentil ou cortês que fosse; e de destruir o sonho da vida bela ao destruir a obra-prima de beleza que é o corpo feminino[5].

A tópica medieval do culto do corpo feminino está presente na poesia de Bandeira, informando obviamente o seu *medievalismo*. Esse é, decerto, — o do *medievalismo* de Bandeira —, um tema novo, mas não nos devemos recear de tocá-lo. O atual professor da Universidade de Michigan, E. Anderson Imbert, adverte-nos de que uma das piores debilidades da crítica é o "medo de o crítico comprometer-se ao dar um juízo novo ou talvez surpreendente". Procuremos, pois, com tranqüilidade e exatidão, documentar o *medievalismo* de Bandeira.

Em "Paisagem noturna": "Em voluptuoso espreguiçar de forma nua". O tom alusivo do verso esbate-se, para voltar nítido em "Carinho triste": "O teu claro ventre,/ Onde como no ventre da terra ouço bater/ O mistério de novas vidas e de novos pensamentos". Em "Arte de amar": "Deixa teu corpo entender-se com outro corpo". Confere o poeta sabedoria eletiva, inteligência intuitiva ao contato. Em "Carinho triste", insinua-se uma nota mítica na constelação corpo-terra-fecundação. Essa nota mítica reaparece mais viva em "O espelho": "Teu corpo que arde dentro de mim/ Vejo-te nua como num rito/ De novo em posse de virgindade,/ — Virgem, mas sabendo toda a vida —/ No ambiente da minha soledade,/ De pé, toda nua, na virgindade/ Da revelação primeira da vida". Esta idéia da inocência restaurada, pronta para nova violação — restaurada pelo milagre do amor lírico —, ressurge em "O silêncio": "É o silêncio da tua carne,/ Da tua carne de âmbar, nua,/ Quase a espiritualizar-se/ Na aspiração de mais ternura". Em "A ninfa"

[5] Sobre o tema, ver o estudo de Johan Huizinga "A figura da morte em Dante", publicado em *Tien Studien*, Haarlen, Tjeenk Willink, 1926.

irrompe a imagem: "O ruivo, raro isóscele perfeito" — aqui, temos levantando-se da arte de amar ovidiana uma voluptuosa geometria tátil. Modelado recôndito, que o verso de "Água-forte" escava: "Em meio do pente,/ A concha bivalve/ Num mar de escarlata./ Concha rosa ou tâmara?"

Em "Boda espiritual": "No meu pensamento, meu amor, tu vives nua". E ainda no "Soneto inglês n.° 1": "Tua nudez! Um dia hei de ir embora/ Adormecer no derradeiro sono./ Um dia chorarás... Que importa? Chora./ Então eu sentirei mais perto/ De mim feliz, teu coração incerto". Restaria ainda citar "Água-forte", tão agudamente devassado, na sua secreta simbologia, por Ledo Ivo em *O preto no branco*. Em "A filha do rei" ("Aquela cor de cabelos/ Que eu vi na filha do rei/ — Mas vi tão sutilmente —/ Será a mesma cor da axila,/ Do maravilhoso pente? Como agora o saberei?/ Vi-a tão subitamente!/ Ela passou como um raio: Só vi a cor dos cabelos./ Mas o corpo, a luz do corpo?.../ Como seria o corpo?.../ Jamais o conhecerei!") encontramos múltiplos *koinoi topoi* medievais: fugacidade da beleza — instantaneidade da visão; apologia do corpo, e dos seus detalhes sensualmente mais significativos; inacessibilidade do ser amado — "jamais o conhecerei!"

A tópica da Bem Amada Inatingível está em "A estrela": "Vi uma estrela tão alta./ Vi uma estrela tão fria!/ Vi uma esttrela luzindo/ Na minha vida vazia". O fluido sentimento da inacessibilidade é dado através das imagens concretas da distância e da algidez. "Por que de sua distância/ Para a minha companhia/ Não baixava aquela estrela? Por que tão alto luzia?"

É a tópica da Bem Amada Longínqua[6], como nos trovadores (*"amor de lonh"*...), a qual reaparece nos comovidos *lieder* de Beethoven do ciclo (*An die ferne Geliebte*) de tão triste e funda doçura que nos faz chorar como os homens choram: por dentro, pranto interno.

Os *comunes loci* da evanescência da beleza aparecem em "Madrigal melancólico": "E a beleza é triste./ Não é triste em si,/ Mas pelo que há nela de fragilidade e de incerteza"; e, ainda em "Quando perderes o gosto humilde da tristeza": "Quando na agonia de tudo o que passa/ Ante os olhos imóveis do infi-

[6] Ver Lote Zada, *Rudel und das motiv der Fernlieb in der Weltliteratur*, Univ. de Greifswald, 1919.

nito,/ Na dor de verem murchar as rosas,/ E como as rosas tudo o que é belo e frágil".

A cinza das horas é mais do que título de um livro. É toda uma condensação da poética de Bandeira. Seu maravilhoso acorde inicial — "Eu faço versos como quem chora..." — remete-me a Bernart de Ventadorn: "Com a água que brota de meus olhos escrevo... Eu faço versos como quem chora/ De desalento... de desencanto..."

Um nome ilustre da crítica hispânica contemporânea (José Ares Montes, *Gongora y la poesia portuguesa del siglo* XVII) vê no tema do *desengaño* uma implicação barroca. Creio, porém, ser mais acertado vinculá-lo ao conceito medieval da fugacidade, da brevidade e transitoriedade das coisas, como ele aparece na lição de Boécio, em *De consolatione philosophiae,* o livro que exerceu maior influência no Medievo, livro-reitor de toda uma época da literatura européia, tão traduzido durante a era gótica quanto a Bíblia[7].

Em nossa última nota, vimos a presença, na poética de Bandeira, do motivo da Bem Amada Longínqua, a ecfrase do amor que age celestemente, atuando através de grande distância como na canção de Rudel: *Amors de terra lonhdana,/ Per vos totz lo cors mi dol..."* ("Amor de terra longínqua/ Por vós meu coração está doente")[8].

Pertence esse estilema medieval, como a tópica do *locus amoenus,* ao elenco dos motivos informados pelo platonismo, tão presente na lírica da Idade Média.

Estudando o emblema da paisagem ideal, Curtius admitiu pudesse ele ressurgir em nova primavera. *"The ideal landscape can always flower again in a new spring."* Ei-la rebrotando na poética de Manuel Bandeira: "Vou-me embora pra Pasárgada/ Lá sou amigo do rei/ Lá tenho a mulher que eu quero/ Na cama que escolherei..."

[7] Sobre o assunto, consultar H. R. Patch, *The tradition of Boethius,* Nova Iorque, 1935; os dois livros de Max Manitius e Ernst Robert Curtius sobre literatura latina da Idade Média; e ainda a recentíssima edição — Oxford, 1957 — de *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages,* 2 tomos, F. J. E. Raby.

[8] Tema de grande delicadeza, foi finalmente estudado por Leo Spitzer (*L'amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poési des troubadours,* Univ. of North Caroline, 1951; Giulio Bertoni, *Linguaggio e lingua de trovatori provenzali,* Florença, 1939; e Lotte Zeda, *Rudel e o motivo da Bem Amada Longínqua na literatura universal,* Univ. de Greigswald, 1919).

Até o tema do sítio ideal vem mesclado com o motivo da evasão. Mas nos versos "Em Pasárgada tem de tudo / É outra civilização..." prorrompe, com toda nitidez, a tópica do *locus amoenus* — ela irrompe em nova primavera.

Um dos momentos mais altos da lírica brasileira — talvez o seu instante supremo — está representado em "Estrela da manhã". Com a sutil sabedoria com a qual os poetas interpretam poetas e falam de poesia, Thiago de Melo (*Cultura,* n.º 5) abordou os problemas estruturais do poema. A natureza do *approach* estilístico não permitiu, porém, ao intérprete enriquecer ainda mais a sua exegese pensando os temas do poema.

Como neste ensaio já me referi a Villon, e a ele terei de voltar, não é demais que o lembre. No *Grand testament,* aquele poeta cujo perfil parece estar em "Estrela da manhã" ("ladrão, pulha, falsário"), deixa todos os seus bens a amigos e inimigos. "Eu quero a estrela da manhã/ Onde está a estrela da manhã?"

E antes que atendam à angustiada pergunta, o poeta, num impulso total de ternura que mal esconde sua pânica ânsia de amor, pede, roga, implora, suplica: "Meus amigos meus inimigos/ Procurem a estrela da manhã".

Uma das características formais do poema é a ausência quase completa de pontuação. O apelo a esse recurso não obedece apenas a uma necessidade rítmica: é uma imposição de ordem psicológica. Eliminando a virgulação no verso patético, o poeta torna ainda mais impraticável a discriminação entre amigos e inimigos. A todos transmite um apelo patético: o de sua angústia. É um apelo irrecusável: "Procurem a estrela da manhã".

No verso destinado a sugerir a idéia da fuga — "Ela desapareceu ia nua" — está implícita a impossibilidade de alcançá-la (topologia da inacessibilidade). "Procurem por toda parte/ Digam que sou um homem sem orgulho/ Um homem que aceita tudo/ Que me importa?/ Eu quero a estrela da manhã."

Que tremenda, formidável, enorme força esta que se mostra como fraqueza?

"Um homem que aceita tudo"... Não seria essa uma encarnação do *Dienstmann,* a mais alta imagem do amante criada pelos deuses *minnesaengers?*...

Que aceita tudo
Que me importa? Eu quero a estrela da manhã.

Esse obsessivo querer, essa capacidade de amar para além da dor, da humilhação, do desespero — para os homens da Idade Média, diz W. Vedel, "amar significa ajoelhar-se e suplicar" —, só readquire a sua grandeza à luz de um código ético como o da *Minne*.

Aquele tudo aceitar para ter a Amada é a presença da *domnei*.

Para os lírios medievais, a Eleita é deusa — é *Dea*. Como é olímpica essa palavra latina cantando radiante, nas suas vogais serenas, egrégias!

Eidos platônico, *Charitas*, erótica, *coita* de amor: "Procurem por toda parte", tudo se combina para dar ao poema a aflitiva aura em que ele se fez em elegia do Amor Incondicionado: "Pecai por todos, pecai com todos/ Pecai com os malandros/ Pecai com os sargentos/ Pecai com os fuzileiros navais/ Pecai de todas as maneiras/ Com gregos e troianos/ Com o padre e com o sacristão/ Com o leproso de Pouso Alto/ Depois comigo".

A enumeração do *pecai*, de uma violência quase de imprecação, logo após contrastar com o "depois comigo", no qual a clave exasperada decai para a da suave resignação, é uma vivência da *joy*, alegria suprema no amor, mas alegria obtida a duras penas. É rigorosamente da ideologia trovadoresca.

"Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples/ Que tu desfalecerás." A mudança no tratamento pronominal que se opera da exasperação do *pecai* à doçura do "Te esperarei" abre no poema uma radiosa zona de delicadeza, onde espumam as franjas do inefável (*inespressibility topic*): ..."e direi coisas de uma ternura tão simples/ Que tu desfalecerás".

O emprego do *tu* individua, pela sua carga de carinho, o *exordium*, na parte em que o poeta busca a branda intimidade da Amada; então a tópica exordial dissolve-se em mansa, calma voz de afago.

O poema parecia serenado, mas eis que uma irrupção o faz estremecer: "Pura ou degradada até a última baixeza/ Eu quero a estrela da manhã". Essa explosão lírica equivale a um *tutti* orquestral.

O conceito de *domnei*[9] é inquestionavelmente de origem trovadoresca, mas ele se dignificou muito mais ainda ao influxo dos

[9] Sobre a *domnei*, consultar Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Marburgo, 1904.

elegíacos latinos que chamavam à sua amada de *domina* e que praticavam e aconselhavam total submissão à vontade da mulher eleita. Catulo, cujos vulcânicos poemas de amor Carl Orff usou na atômica cantata cênica *Catulli Carmina,* de uma veemência erótico-lírica alucinatória, foi o iniciador da tópica — poema LXVIII, versos 68 e 156[10].

Define Leo Spitzer a "Ballade des dames du temps adis" como uma dança de recordações. "Evocação do Recife" e "Infância" estão nessa categoria lírica. Mais ainda: um poema completa o outro. Em "Evocação": "A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e/ partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas.../ Os meninos gritavam: Coelho sai!"

Em "Infância": "Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou/ imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona/ Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete".

Sendo poemas evocatórios, guardando ora o timbre, sentimental e triste da balada, ora o tom de lamentação da elegia, é estranho que neles não se insinue, de forma direta ou velada, a presença da tópica do *Ubi sunt?,* que é, por assim dizer, a *alma mater* dos cânticos evocatórios.

Num capítulo de *Respostas e perguntas,* Otto Maria Carpeaux localiza a fonte da grande interrogação medieval em certos trechos bíblicos e pós-bíblicos, numa frase de Boécio, nos sermonistas e poetas cristãos do Medievo, e em Eustache Deschamps. Adquire o *Ubi sunt?* forma poética definitiva em Villon e Jorge Manrique. Na "The ballad of dead ladies", Dante Gabriel Rosseti deu a versão inglesa de Villon. Mas, acentua Carpeaux, há ainda o "Lament for the makers", de William Dumbar, contemporâneo de Villon e Manrique, o qual traz como refrão em latim *Timor Mortis conturbat me* — e a ele Ètienne Gilson não se refere no ensaio em que sumariou a evolução e variações do tema. Considera, porém, Carpeaux que a pergunta aparece formulada — *"Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?"* ("Onde estão os que antes de nós viviam neste mundo?") — numa canção de estudantes alemães, a qual nos convida a gozar a vida: *"Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus"* ("Sejamos alegres, enquanto somos jovens").

[10] Ver também Andreas Cappellanus. De *Arte honeste amandi,* edição crítica de J. J. Parry, 1941, e C. S. Lewis, *The allegory of love,* Oxford, 1936.

A canção integra o analecta *Carmina burana,* mas, de mim para comigo, penso que seu esteio lírico não é o *Ubi sunt?,* e sim o *Carpe diem* horaciano e o *Collige, virgo, rosas,* de Ausonio — topos que nos incitam a gozar a vida, usufruir o momento que passa e a não desperdiçar os fugitivos instantes da juventude.

É lógico que a linha do *Carpe diem* cruza-se com a do *Ubi sunt?* — se hoje não aproveitarmos a vida, amanhã, onde estaremos?

Colocam alguns críticos a origem do *Ubi sunt?* na elegia do poeta árabe Abul Bekr (entre eles o islamita C. H. Becker), e Menendez Pelayo mostra a "coincidência pasmosa" entre a elegia de Bekr e a elegia de Manrique — e essa, como a balada de Villon, é a versão lírica mais alta da grande tópica medieval. Parece, contudo, mais exato ligá-la às Sagradas Escrituras, à patrística, à parenética das ordens mendicantes e a toda a tradição dos poetas latinos. Ela está em Baruch (*"Ubi sunt principes gentium..."*). Lembra Pelayo que em Tiro Próspero, poeta do século v, já estava presente o mesmo movimento interrogatório: *"Ubi nune imago rerum? / Ubi sunt opes potentum?"*. Idêntica pergunta aparece ainda num cântico sobre a morte, publicado por Rambach na *Christliche Anthologie* (*Ubi Plato, Ubi Porphyrius?*). Os poemas *"De comptentu mundi"* estão impregnados da mesma indagação. Ela pulsa nos versos de Gualtero de Mapes (*"Est ubi gloria nunc, Babylonia? nunc ubi dirus / Nabucodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?"*). Ei-la também presente num tratado *De vita contemplativa* atribuído a São Próspero de Aquitânia.

Para Rosa Maria Lida, no seu livro sobre *La idea de la fama en la Edad Média castellana,* o espírito que combina as reflexões de Jó sobre a brevidade da vida humana e as perguntas de Baruch sobre os príncipes (*"Ubi principes..."*) conduz à tópica do *Ubi sunt?*

Observa Huizinga que Deschamps pôs em versos várias vezes a mesma pergunta. Gerson utilizou-a num sermão; Dionísio Cartujano, num tratado; Chastellain, no poema "Le pas de la mort". A ela não permaneceu indiferente Gil Vicente ("Auto da embarcação do inferno") e, na lírica de Camões, no assombroso "Sôbolos rios que vão" ela se insinua na pergunta: "Que era da música / minha que eu cantava em Sião?"

Na "Balada-prefácio dos poemas de Bilu", de Augusto Meyer, vamos também encontrá-la. O grande estudo em língua portuguesa sobre o belo tema medieval, estudo do qual o ensaio de

Carpeaux é lúcido comentário, é o de Augusto Meyer, "Pergunta sem resposta", que figura no *Camões, o bruxo e outros estudos*. Com sua habitual delicadeza de pensamento, emoção e seu humanístico saber, Meyer retoma o texto da grande balada de Walther von der Vogelweide — *"O Weh, Wie Sind enstchwunden alle meine Jahr!"* — a qual é, com a *Elegia de Mariembad,* grande canto de despedida de Goethe, o momento estelar da lírica alemã: "Ai de mim, onde estão tantos anos meus que se foram? / Terei sonhado ou vivido a minha vida?"

Em Waltner, adverte Meyer, o *topos* do *Ubi sunt?* não se acha reproduzido a rigor, apenas indicado em forma alusiva. Ele era — diz — uma venerável chapa retórica: já corria mundo entre as poesias latinas da Idade Média, na voz dos doutores da Igreja, pregadores e tratadistas, que o repetiam em variadas modulações. Meyer cita Gilson, para o qual a tópica remonta a Salomão, Isaías, São Paulo. E cita ainda Thuasne, que a admitiu divulgada por Boécio. O seu grande modelo teria sido o *rhythmus de contemptu mundi* atribuído a Jacopone da Todi: *"Cur mundus miliat sub vana glória*: *Dic ubi Salomon, olium tam nobilis?"*

Quero lembrar que Remy de Gourmont[11] situa no *Rhytme sur le mépris du monde,* de Saint Bernard de Clarivaux, e no *Pianto de la Chiesa reducta a mal stato,* de Jacopone da Todi, a fonte das baladas de Villon, *"le grand poète en qui vient agoniser l'esprit du Moyen Âge".* Em Villon e Manrique, o *topos* se faz pura poesia.

No inventário do *Ubi sunt?,* Meyer inclui novos nomes, dos quais destaco o de Bandeira e o de Von Platen — eles acrescentaram ao velho tema novas camadas de significado. "A originalidade, no caso de Von Platen, está no imprevisto dos dois últimos versos; depois da habitual cadeia de perguntas, 'onde está?', depois de perguntar pela fonte, e o pássaro, e a rosa, e a amada, e o beijo, pergunta o poeta: 'E aquele homem que já fui e há muito / troquei por outro eu, onde está ele?' "

No caso de Bandeira, o aproveitamento do motivo é "mais pessoal ainda — e mais profundo sem dúvida". Em que poema Bandeira revitalizou o tema? Em "Profundamente". "Onde estão

11 Remy de Gourmont, *Le latin mystique — Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique du Moyen Âge,* Paris, 1930.

eles / — Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente."

Diante do poema, procede Meyer a uma delicada operação estilística: mostra que a primeira vez em que no contexto de Bandeira surgiu o advérbio *profundamente,* ele nada significava: era simples reforço prosaico ao lugar-comum "dormir profundamente". Mas, nas últimas estrofes, "podemos dizer que ele é outra palavra, e tão grave, tão solene, tão carregada de emoção, que só a compreendemos isolada no fim do poema, impondo silêncio".

O *Ubi sunt?* é uma *erotesis,* pergunta acadêmicos que se transformou em esquema estilístico. Seus grandes analistas são Étiennet Gilson, Italo Siciliano, Anna Krause, Adolf Dyrhoff, Rosemarie Burkart, Vittorio Borghini e Pedro Salinas.

No estudo que esse grande poeta (*"Serás amor, / un largo adiós que no se acaba? / Vivir, desde el princípio, es separarse"*) dedicou a Jorge Manrique, há um trecho que completa a admirável exegese de Augusto Meyer: *"El efecto máximo de este esquema* (*Ubi sunt?*) *se da cuando no se contesta a la pregunta del 'adonde' de un modo explícito, y la respuesta queda sobrentendida en el silencio. És dar la callada por respuesta. Ese silencio traduce simbolicamente el inmenso 'no ser' de la muerte, en el 'no ser' de ninguna voz respondiente. Todos han caído en el silencio".* O silêncio imposto pelo "profundamente", de Manuel Bandeira.

Entre as três elegias a que se refere Remy de Gourmont está a "Ballada des dames du temps jadis", com seu inesquecível ritornelo: *"Mais ou sont les neiges d'antan?".* Leo Spitzer (*Romanische stilund Literaturstudien,* Marburg, 1931, tomo I) define a alegria de Villon como "uma vaporosa dança de recordações, musicalmente ritmada, que deixa cair seu gracioso véu sobre os horrores sentidos *in articulo mortis".*

É a balada um canto de quem sabe — escreve Spitzer — ser a vida um ir-se morrendo. Ser a vida um *desviver,* como diria Américo Castro. Canto de quem tem consciência da beleza da carne condenada a desaparecer — para Villon, parece particularmente espantosa (acentua Spitzer) a destruição do corpo feminino (*"Corps feminim, qui tant est tendre, Poly, souef, si precieux, Te fauldra il ces maulx attendre?"*).

Porque Villon está possuído da idéia da evanescência de todas as coisas, em sua balada a pergunta do *Ubi sunt?* transforma-se em essência, *eidos* poético puro. Seu estribilho — *"Mais ou sont les*

neiges d'antan?" — resume todas as perguntas do *Ubi sunt?* e acentua o fugidio caráter da vida e do destino humanos.

Manuel Bandeira, em "A canção de Maria" ("Onde estais, cuidados meus?") e em "Jacqueline" ("Mulheres extraordinariamente belas que morrem ainda meninas"), projeta indiretamente sobre parte de sua poética a sombra do *Ubi sunt?* Em outros passos — os poemas "Antônia" e "Passeio em São Paulo" (esse evocando Mário de Andrade morto), as referências ao tema são expressas, objetivas. Em "Antônia": "Uma nova versão, a mais recente, do tema *ubi sunt"*. Em "Passeio em São Paulo": "Onde as Juvenilidades auriverdes? Onde / A passiflora? o espanto? a loucura? o desejo? / *Ubi sunt? / Ubi sunt?"* A resposta à pergunta medieval é o silêncio, tal como está na elegia de Manrique: *"Como se pasa la vida, / Como se viene la muerte / Tan callando"*. É a resposta de Bandeira em "Profundamente".

Na versão, porém, do "Passeio em São Paulo", Bandeira introduz no esquema estilístico medieval um elemento novo: a negação da vitória da morte quando, após as duas interrogações do *Ubi sunt?,* lança o último verso do poema: "— Obrigado, Mário, pela tua companhia".

Sob esse aspecto, a elegia de Bandeira, como a balada de Villon e as *coplas* de Manrique, já não pertence à Idade Média, a um tempo, seção da história, mas ao tempo que é realidade interior engastada no Ser do Homem.

In *Viola d'amore,* Rio de Janeiro, Edições do Val, 1965.

Estrela da Tarde

Walmir Ayala

Crepúsculo. Nada mais exato do que aplicar essa palavra ao desenho lírico expresso por Manuel Bandeira em seu mais recente livro, *Estrela da tarde,* uma edição da Livraria José Olímpio Editora.

O admirável itinerário de Manuel Bandeira, modernista por vocação, livre por apetência, mestre por competência, concretista por graça, ensaísta por fatalidade, vem de se completar nesse volume em que, com a maior sabedoria de estilo poético, executa uma revisão rigorosa (e generosa) em seu acervo, acentuando nele o seu nostálgico instante de meditação sobre a morte. Dissemos "completar", não "encerrar", que a vitalidade do poeta de *Libertinagem* é hoje uma garantia de qualidade. Nos últimos anos, tem servido com instrumento de tradutor ao teatro nacional, liberando-nos textos clássicos, com caprichoso acerto, compondo uma dicção revolucionária, de Schiller a Brecht, obedecendo ao comando mágico da poesia, sobretudo participando. Raramente apreciamos um livro de tanta participação humana como *Estrela da tarde.* Todas as coisas que são de gente do nosso tempo, na nossa nação, aí estão comentadas poeticamente com a fluência e a desenvoltura de um cronista maior. É o momento em que a crô-

nica chega a ser obra de arte, transfundida por um poeta em romanceiro, prosa breve, anotação sóbria. Ao se dirigir aos violeiros nordestinos, ao saudar Maísa ou Rachel de Queiroz, ao louvar Drummond, sobretudo, ao entristecer-se diante do crepúsculo, num acento de prece humanizada em que o coração fulge como uma estrela, Manuel Bandeira põe um selo (que esperamos provisório) em sua obra poética. Se atentarmos de início para o problema da palavra, temo-lo, em Bandeira, tratado com obstinação. E ainda que queiramos passar por cima da fase concretista, visual, sentimos, com esse último livro na mão, que se tratava de uma fatalidade, de uma tentação a que o nosso poeta não resistiria, ainda que vaga e dispensável.

O sentimento do mundo vai-lhe na música do verso com uma grandeza rara em nossos homens de versos. Veja-se, sobre Ovalle:

> Levamos-te cansado ao teu último endereço.
> Vi com prazer
> Que um dia afinal seremos vizinhos.
> Conversaremos longamente
> De sepultura a sepultura
> No silêncio das madrugadas
> Quando o orvalho pingar sem ruído
> E o luar for uma coisa só.

Em seus passeios, em suas cismas, há sempre mais a lembranças dos mortos, como quem se encosta ao peito de sua raça e ouve, misteriosamente, o silêncio de que é feita. Sem que aceitemos a idéia da morte de Manuel Bandeira, com esta lenta organização crítica que pode ser desamor, amamos ver como ele lapida sua pedra, como procura adquirir a sabedoria, como se liberta dos milagres para entrar no definitivo, posto que duvidoso.

> Então perderei minha morada terrestre
> e me encontrarei nu novamente.

Com um pungente sentido da relação, ele lança traços rápidos, pequenas reprovações que se nos fincam nos nervos, veja-se o poema "Versos para Joaquim". Diante do incompreensível dos fatos e da justiça humana, ele prefere apelar para a justiça divina, com a leve ironia do puro e a intimidade do bom.

Entra mais do que nunca pelo soneto, dá-nos em realidade, nesse livro *Estrela da tarde,* seus sonetos mais graves, mais polidos, mais inversos. É uma ressonância tão longínqua, portuguesa e brasileira, dos mestres do gênero, Raymundo Correia, Camões, mas tudo na cozinha ardente do Bandeira de hoje, moderno e eterno. De repente se rasga o coração:

Amei Antônia de maneira insensata.
Antônia morava numa casa que para mim não era casa
[era um empíreo.

Compromete-se, assim, com seu passado no momento do ato de contrição diante do pensamento da morte e se afunda na contemplação do tempo vivido, com um calor humano que não cessa.

Veja-se seu soneto "Mal sem mudança":

Da América infeliz porção mais doente,
Brasil, ao te deixar entre a alvadia
Crepuscular espuma, eu não sabia
Dizer se ia contente ou descontente.

Já não me entendo mais. Meu subconsciente
Me serve angústia em vez de fantasia,
Medos em vez de imagens. E em sombria
Pena se faz passado o meu presente.

Ah se me desse Deus a força antiga,
Quando eu sorria ao mal sem esperança
E mudava os soluços em cantiga!

Bem não é que a alma pede e não alcança,
Mal sem motivo é o que ora me castiga.
E ainda que dor menor, mal sem mudança.

Entramos em plena efervescência do romantismo na tradução das rimas de Adolfo Becquer. E Bandeira se demonstra, sem dúvida, o nosso melhor tradutor de poesia. Somente ele consegue equivaler, entre nós, na tradução, ao traduzido. O que se costuma ver é uma redução total. Há pouco líamos Rilke e Goethe, num frustradíssimo livro de tradução, reduzidos a um

palavrório sem sentido e sem ritmo, uma edição do Serviço de Documentação do MEC. Em Bandeira temos a recriação. No soneto "Peregrinação" temos um terceto final que justifica o livro *Estrela da tarde.* Transcrevemos:

> Amor total e falho... puro e impuro...
> Amor de velho adolescente... E tão
> Sabendo a cinza e a pêssego maduro.

Bandeira permite-se mesmo o luxo do abuso das reticências, cuja economia tomamos no início de poetar as primeiras lições. Dá-nos reticências que não diluem idéias, porque os versos citados vêm prenhes de vibração e música. O seu apego à vida só poderia ser temperado com o violento fustigar com que levanta o pó do apego:

> Vida que morre e que subsiste
> Vária, absurda, sórdida, ávida,
> Má!

Má, sobretudo, porque é ávida. Subentende-se. Sórdida, absurda e vária, enfim, porque é ávida. Então, vemos, com uma palavra, como o poeta desarma o ódio, a alienação, o prejuízo.

Passamos por cima da parte "Composições", embora achemos que um poeta da envergadura de Manuel Bandeira pode se dar ao luxo das experimentações, dos jogos visuais e sonoros, da despistação dos sentidos discursivos. Não entendemos que se possa avaramente julgar quem tanto já deu e continua dando com uma presença que é sinal de respeito e dignidade artística. Por isso passamos por cima da experiência concretista.

A inventiva sobre a morte, como um cartão-postal, como um gemido, e o domínio lírico de uma linguagem que não diminuiu de intensidade nos fazem guardar esse livro, numa recomendação preciosa de fraternidade. Guardar como quem dá, oferece como quem preserva e espera. Ainda que esse crepúsculo nos faça desejar uma tentativa de ressurreição, porque "tudo vale a pena quando a alma não é pequena", como dizia Fernando Pessoa. E isso é verdade em Manuel Bandeira, sua alma é enorme e a poesia só sobrevive assim.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro. 23 jul., 1963.

A Expressão da Ironia em "Libertinagem", de Manuel Bandeira

Giovanni Pontiero

Com a publicação de *Libertinagem* em 1930, Manuel Bandeira iniciou sua fase mais significativa como poeta experimental. A maioria dos poemas dessa coleção foi escrita entre 1924 e 1930, período em que o modernismo brasileiro começou a triunfar com suas inovações em cada esfera de atividade cultural[1]. Vindo depois dos versos de *Carnaval* e *O ritmo dissoluto, Libertinagem,* foi imediatamente reconhecida como o manifesto mais eloqüente da nova poesia brasileira, caracterizando-se por seu sentido de liberdade absoluta frente aos cânones estabelecidos de versificação, pela independência temática e ousadia técnica.

Com consumada mestria e agudeza, "Poética" — poema-chave da coleção — declara inequivocamente a aberta rebelião de Bandeira e sua recusa em conformar-se com formas tradicionais:

[1] *Itinerário de Pasárgada,* p. 75. As referências de página deste ensaio autobiográfico são citadas como aparecem no vol. II das obras completas de Bandeira: *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestação de apreço ao sr. diretor
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo
Abaixo os puristas[2]
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de [si mesmo.

Compostos sem rima ou preocupações com regras de pontuação, os ataques espirituosos de Bandeira ridicularizaram os puristas. Ele denuncia o mito dos valores tradicionais e na estrofe final do poema aplaude uma nova fonte vital de inspiração poética no lirismo evocado por um mundo de prazeres frenéticos e eufóricos:

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare
— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

A explosiva atmosfera dessa euforia espontânea mantém-se em poemas como "Não sei dançar" e "Oração a Teresinha do Menino Jesus", onde o poeta se abandona ao êxtase:

Uns tomam éter, outros cocaína
Eu tomo alegria!

[2] Na versão original desse poema, o verso diz "Abaixo a *Revista de Língua Portuguesa*". A substituição é igualmente irreverente, mas menos direto o ataque.

O clima de ironia ao longo desses poemas colore a substância temática do verso de Bandeira e ao mesmo tempo condiciona sua técnica. Ele explora uma larga variedade de recursos estilísticos com o fito de desenvolver seus dons naturais para o verso humorístico e irônico, e sua multiplicidade de nuanças contribui para a impressão geral de grande riqueza e sutileza de expressão. Adolfo Casais Monteiro, em abalizado estudo sobre a evolução do poeta, define *Libertinagem* como "o mais rico de todos os livros modernistas"[3].

A maneira pela qual Bandeira utiliza-se de elementos humorísticos e irônicos fornece alguma orientação à mudança decisiva na sensibilidade do poeta no momento em que ele compôs esse trabalho — modificação essa já aparente no ânimo transicional de *O ritmo dissoluto* (1924) e nítida em *Libertinagem,* onde Bandeira completa o que chamou de "meu reajustamento ao mundo dos sãos"[4] — reajustamento que afeta o conteúdo emocional e filosófico de sua poesia. O sentimentalismo excessivo dos primeiros livros é agora substituído por versos de expressiva agudeza e abusiva provocação.

Longe de destruir a dimensão trágica que acentua a visão altamente subjetiva de Bandeira, a ambigüidade e as evocações sugestivas de sua ironia dão maior acuidade e *pathos* à preocupação mórbida do poeta com a vida e toda a situação humana. Evidência dessa inquietude pode-se verificar nas afirmações paradoxais de "Orações", dedicado à Virgem em "O saco de Mangaratiba" ou à "Teresinha do Menino Jesus" — envoltas em tristes pensamentos despertados pelas orgias hipnóticas do carnaval com suas "tristíssimas cantigas" ("Na boca") que veiculam apenas paixão e ciúme, enchendo o poeta de tristeza e repugnância além da possibilidade de qualquer expressão ("dor daquilo que não se pode dizer").

A nota positiva de reação que vem à tona em *Libertinagem* marca uma súbita mudança em relação à consciente instrospecção de seus primeiros poemas. Com os poemas de *Libertinagem,* Bandeira rejeita finalmente o instinto primitivo do poeta a comprazer-se em confissões abertas e românticas acerca de sua doença espiritual. Bandeira leva essa atitude anti-romântica ainda

[3] Monteiro, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958, p. 32.
[4] *Itinerário de Pasárgada,* p. 55.

mais longe, criando situações burlescas sobre o mundo crepuscular que ele deixou para trás. Sente-se uma mistura de constrangimento e alívio quando declara: "Não sinto mais aquele gosto cabotino da tristeza" ("Oração a Teresinha do Menino Jesus").

Essa transformação radical de visão do mundo é captada por inteiro em outro poema-chave — "Vou-me embora pra Pasárgada" —, onde o poeta cria uma Utopia de espaço e luz e sobretudo liberdade — um mundo de fuga tão fantástico e deleitoso quanto "L'invitation au Voyage" de Baudelaire e resumida numa nota característica de ambigüidade:

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar.

Os sentimentos dessa estrofe evidenciam um profundo contraste quando comparados à poesia de *A cinza das horas,* escrita 10 anos antes, quando Bandeira estava obcecado pelos versos dos *crepuscolari* italianos e nunca cansado de recitar as palavras de Sérgio Corazzini, *"Desalazione del povero poeta sentimentale"*. Em *Libertinagem* não se reconhece mais o poeta que escrevia: "Eu faço versos como quem morre" ("Desencanto") e que mostrava uma perigosa predileção por "pobres versos comovidos" ("Versos escritos n'água"). O excesso de sentimentalismo que Bandeira atribui à natureza da doença que lhe destruiu a juventude foi finalmente superado.

Inspirado no exemplo da geração de 1922, Bandeira encontra meios de reagir contra seu sentimentalismo latente. Os versos irônicos de Ronald de Carvalho, Oswald e Mário de Andrade, Augusto Meyer, Murilo Mendes e Vinicius de Moraes, entre outros, levaram-no à descoberta de um meio mais saudável de expressão pelo qual pudesse aliviar sua tristeza. Humor e ironia fornecem-lhe uma nova forma de catarse espiritual que nasce mais de aceitação do que de fuga. Em suas próprias palavras, a disposição para rir, ou pelo menos sorrir, de coisas ou

situações que, encaradas a sério, seriam demasiado penosas ou revoltantes[5]. Essa atitude foi apontada por Jean Paul Richter como *"die lachend Träne im Auge"* e definida igualmente por um crítico italiano de Bandeira que penetra nessa sua habilidade de ver *"le cose più gravi in chiave di scherzo"*[6].

Toda a abordagem de Bandeira à ironia como um tempo estilístico parte do conceito básico de "uma dissociação entre duas realidades" — entre o que é verdadeiramente pensado e o que é expresso[7]. As inflexões, todavia, são pessoais e a variedade de nuanças que ele introduz nos versos irônicos, como os *Epigramas irônicos e sentimentais* de Carvalho ou "Enfibraturas do Ipiranga" de Mário de Andrade, dão uma idéia da versatilidade dessa "geração dessentimentalizada". A influência desses poetas mais jovens age sobre o desenvolvimento de Bandeira de maneira decisiva. Nos seus versos ele viu espelhadas as facetas de sua natureza irônica suprimida durante longo tempo pela formação clássica e subseqüente influência das correntes parnasiana e simbolista. Influências estrangeiras também desempenharam um papel nessa nova fase de desenvolvimento, e em seu ensaio autobiográfico *Itinerário de Pasárgada* o poeta relembra a reação entusiástica à poesia anarquista dos *futuristi* italianos, divulgados por Ribeiro Couto, e o particular prazer experimentado ante as ironias sutis de "Fontana malata" de Palazzeschi e "Simultaneità chimismi lirici" de Soffici[8]. O interesse de Bandeira por esses poetas data de sua amizade com Ribeiro Couto na Rua do Curvelo, onde Bandeira foi viver depois da morte de seu pai em 1920, ali permanecendo até 1933. A pobreza e a saúde precária contínuas abriram os olhos de Bandeira para a simplicidade do cotidiano humilde, descoberta já feita pelos *crepuscolari* italianos, que expressavam a tristeza de suas existências em versos de ceticismo e renúncia[9]. E Bandeira assimila a sensibilidade pe-

[5] "O humor na moderna poesia brasileira", *De poetas e de poesia*, p. 1.285.
[6] Mariani, Caetano. *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento.* Padova, Ed. Liviana, 1958, p. 43.
[7] Ver o estudo exaustivo sobre esse assunto por Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição para uma estilística da ironia.* Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1961. Cap. 1: "Tipos de Ironia".
[8] *Itinerário de Pasárgada*, p. 53.
[9] *"Poesia crepuscolare"* — nome dado por C. A. Borgese, em 1911, ao verso decadente que se segue à poesia exuberante de D'Annunzio, na Itália. Sérgio Corazzini e Guido Gozzano foram as duas figuras mais importantes do grupo, e os primeiros versos de Bandeira mostram afinidade

culiar de Sérgio Corazzini e seus seguidores, que encontra ressonância em sua própria poesia quando ele fala de *"crepuscolari,* sentimentais, irônicos e antidannunzianos"[10]. Mais tarde, quando o movimento, com sua sugestão de decadência e excessivo sentimentalismo, foi substituído pelo dinâmico futurismo e seu manifesto de *"parole in libertà"*, Bandeira estava já rejeitando a tendência romântica, retornando à expressão de sua verdadeira natureza de "menino turbulento, nada sentimental"[11]. Elementos de humor e ironia foram raramente adotados nessa forma pelos poetas, e as "piadas" de *Libertinagem,* tais como "Teresa", "Mulheres", e "Cunhantã", dão uma idéia da contribuição de Bandeira para o novo gênero. "Minha natureza irônica" — escreve ele — "expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem*"[12].

Daí em diante o poeta trilha um novo caminho de autodescoberta e expressão, e a habilidade com que ele manipula as modulações e tonalidades do verso humorístico cedo levam-no além das realizações daqueles poetas que o haviam inspirado inicialmente. Padrões intermitentes de pensamento e expressão podem ser identificados, e onde permanecem os detalhes de sua tragédia pessoal é num tom de pungência muitas vezes disfarçado por um *pathos* burlesco que subitamente emerge numa nota final de troça. "Pneumotórax" é um exemplo óbvio desse processo especial:

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.
Mandou chamar o médico:
— Diga trinta e três.
— Trinta e três ... trinta e três ... Trinta e três ...
— Respire.

de temperamento e sensibilidade. Os poetas italianos pretendiam reabilitar as coisas humildes do cotidiano em termos de arte. Humildade, candura e nostalgia pelo passado eram as características fundamentais do *crepuscolarismo.*

10 *Itinerário de Pasárgada,* p. 54.

11 *Ibid.*

12 Ver nota 5.

. . . . . .

— O senhor tem uma escavação no pulmão e o pulmão direito infiltrado.
— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Repete o processo em "Não sei dançar" com ainda maior ambivalência, onde íntimos desastres de toda uma vida são resumidos num verso terso que choca o leitor com sua aparente superioridade e indiferença:

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do *jazz-band*.

Em outro lugar, Bandeira adota o humor seco e adstringente do epigrama, como em "Andorinha", onde atinge o efeito com a mais completa economia. Em quatro breves versos o poeta dá força e ênfase às intenções irônicas por trás da troca momentânea entre a andorinha e o poeta:

Andorinha lá fora está dizendo:
— Passei o dia à toa, à toa!
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa ...

Como contraste, o humor brota em poemas como "Teresa" ou "Pensão familiar", onde o gato gesticula tão graciosamente como um garçom do Restaurante do Copacabana Palace e dá uma lição de elegância e educação aos desanimados burgueses presentes. E em "Bonheur lyrique" o poeta zomba de si mesmo quando revela sua própria natureza sentimental com seu *"coeur de phtisique"* e *"bonheur unique ... qui soit comme le piteux lustucru en chiffon d'une enfant pauvre"*. Aqui o classicismo da dicção do poeta exerce um controle vital que impede o tom de tornar-se áspero ou insensível ou de degenerar em algo vulgar e banal.

O sentido de humanidade e compreensão coloca Bandeira na tradição dos grandes humoristas, de Chaucer e Boccaccio a Heine

e Giusti, que podem rir de si mesmos tão bem como dos outros e mostram indulgência para os traços ridículos do mundo e da sociedade que os circunda.

As formas mais cruéis de sátira são estranhas ao temperamento de Bandeira. A malícia é terna nas acanhadas manifestações do tímido amante em "Namorados"; nas afetuosas reminiscências de Irene e Siquê — a negrinha que exibia um perpétuo sorriso e se referia ao ventilador como "a coisa que roda" e gritava "Ai Zizus" diante de qualquer calamidade. E mesmo nas secas afirmações poéticas de "O major" e "Poema de Finados" essa simpatia não está completamente ausente.

Intimamente associada com esses elementos de ironia está a exaltação que o poeta faz do *cotidiano* — a evocação de coisas comuns, conhecidas e observadas — a lição derivada de objetos familiares, faces e cenas da vida de todo o dia, outrora considerados indignos do poeta lírico. Seguindo de perto o exemplo dos *futuristi* e *vociani* [13], que resolveram tornar válida qualquer forma de expressão — que decidiram investigar os recursos poéticos de qualquer ruído, som e cor — para revitalizar velhas palavras, novas palavras e mesmo palavras deformadas —, Bandeira adota essa busca do concreto e faz dela a base de sua poesia[14]. Na medida em que prefere ignorar os cânones de versificação aceitos e abandonar toda rima ou pontuação tradicionais, sua poesia apóia-se cada vez mais na própria imagística. A esse respeito, Bandeira pertence a um específico movimento histórico no desenvolvimento da lírica moderna que rejeita idéias em favor de palavras e substitui toda abstração sistemática de pensamento na poesia por um padrão de símbolo e imagem construído sobre a harmonia interna[15]. E assim como os *crepuscolari* italianos descobriram poesia em lugares improváveis — *"il giardino* ...

[13] Para discussão aprofundada sobre a importância da influência desses movimentos em Bandeira e seus contemporâneos, ver Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Ed. Saraiva, 1958, pp. 216-220.

[14] Eduardo Portella, em curto mas lúcido estudo sobre os recursos técnicos de Bandeira — "A expressão poética de Manuel Bandeira" —, discute a essência saliente de imagística abstrata nos trabalhos do poeta. Ver *Dimensões*, vol. II. Rio de Janeiro, Agir, 1959, pp. 49-59.

[15] Essa discussão é aprofundada por David Daiches na seção devotada a "The proper sphere of poetry" in *Critical approaches to literature*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, Inc., 1956, pp. 143-168.

la cassetta ... mucchi di letame e di vinaccia" —, Bandeira também cria seu *cotidiano* de cenas provincianas do Nordeste brasileiro que ele conheceu e amou enquanto criança. Ironia e sentença aparecem juntos nas suas evocações do Recife — os sorrisos cheios de alegria dos negros do cais e das empregadas domésticas, as movimentadas ruas da capital pernambucana, os camelôs, os subúrbios, os mocambos e o cacto, os cantos e sambas do carnaval. Isto constitui o padrão imagístico da poesia de Bandeira e fornece um retrato colorido, altamente sugestivo e autenticamente brasileiro. O *cotidiano,* como a *piada,* está impregnado por um potencial artístico vital que Bandeira define como "teor poético", e as realidades concretas se transformam quando vistas através de um véu tênue de reminiscência e ironia. E graças a cuidadosos ajustes ele tenta harmonizar o caráter essencial dessas realidades com o colorido particular superposto por sua imaginação. Ele põe em prática esse processo nas associações significativas provocadas pela imagem do cacto — "belo, áspero (...) intratável" —, do mesmo modo que transforma uma manchete dramática de jornal num misto de fato e lenda, ou reelabora a afeição infantil por seu porquinho-da-índia em termos adultos.

Numerosos recursos estilísticos contribuem para a visão multiforme de *Libertinagem*. Em alguns casos extremos, os elementos de humor e ironia influenciam toda a estrutura do poema, como em "Noturno da Parada Amorim", no qual uma seqüência de fatos desconexos é sugestivamente ligada pela repetição de um só verso estrangeiro isolado — *"Je vois des anges"* —, ou naqueles poemas em que as imagens são apresentadas em justaposição chocante a fim de criar uma pluralidade de associações fronteiras entre o real e o fantástico: o "Noturno da Rua da Lapa" é um caso em que a entrada de um inseto pela janela evoca curiosa associação entre o busto de Palas, Leonora, de Edgar Allan Poe, e a bomba de *flit*.

A ironia envolve esses versos que amiúde criam seu efeito cômico através de acumulações: "Cavaram com enxadas / com as unhas / com os dentes" ("A Virgem Maria"), ou por meio de jogos de rima em "Capibaribe / Capibaribe; amendoim / midubim"; ou "(...) Prima de prima / Prima-dona de prima-Primeva". Igualmente efetiva é uma série de arranjos ternários que enfatizam as intenções irônicas subjacentes às afirmações do poeta. Um exemplo típico ocorre nos versos de abertura de

"Poética", onde o poeta afirma: "Estou farto do lirismo namorador / Poético / Raquítico / Sifilítico...", e no ainda mais vívido "Poema tirado de uma notícia de jornal", onde a ênfase recai sobre o verbo:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no
[morro na Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
[afogado.

A ênfase é adjetiva em certas acumulações — por exemplo, estas "Dálias rechonchudas, plebéias, dominicais", de "Pensão familiar" — ou quando o poeta tenta imaginar a aparência do anjo da guarda de sua falecida irmã: "Um anjo moreno, violento e bom — brasileiro" ("O anjo da guarda").

A pausa deliberada para efeitos cômicos nesta última citação é quase tão freqüente quanto o uso de parênteses, enquanto ambos os artifícios ajudam a aumentar o sentimento de humor íntimo. A mesma citação é igualmente característica pela insistência na natureza do povo e lugares brasileiros que Bandeira evoca. Sua "Evocação" fala de um "Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô" — e em "Belém do Pará" relembra com humor a avenida que para os habitantes de Belém "se chama liricamente / Brasileiramente / Estrada do Generalíssimo Deodoro".

O uso que Bandeira faz das reservas artísticas da chamada *fala brasileira* marca uma substancial contribuição àquele aspecto do modernismo brasileiro que elevou o vocabulário comum acima dos tipos mais banais de *costumbrismo* e reconheceu na fala regional formas de expressão válida da sensibilidade nacional. Em "Evocação" ele declara: "a língua errada do povo / língua certa do povo / porque ele é que fala gostoso o português do Brasil", e a poesia de *Libertinagem,* mais do que qualquer outro livro do poeta, dá expressão a esse Brasil autêntico de "mexericos, namoros ... risadas". Bandeira não tem rival na manipulação do diálogo humorístico e inteligente incorporação de neologismos,

brasileirismos, provincianismos e vulgarismos que transmitem a indubitável importância da fala provinciana com suas frases coloridas e sabedoria popular. Basta considerar a tagarelice espontânea das crianças que encenam sua peça natalina, em "Mangue", ou as respostas ásperas e dúbias de Siquê.

As numerosas formas diminutivas que o poeta coloca em seus poemas, a maioria substantivos e algumas vezes advérbios, são igualmente características de um traço da fala popular, transmitindo a essência do *modo de ser* brasileiro. Para darmos alguns exemplos, Bandeira chama Siquê de "escurinha"; ele fala de "as minhas *ternurinhas*" ("Porquinho-da-índia"); *"sobradinhos* tão *bonitinhos";* ("Belém do Pará"); "choros de *cavaquinho"* ("Mangue"); "comer *devagarinho*" ("Lenda brasileira"); uma moça *nuinha* no banho" ("Evocação do Recife").

Bandeira é um mestre da onomatopéia e os sons e ritmos vivos, que chamaram a atenção de Villa-Lobos para seus versos, predominam na descrição de "Belém do Pará" como "Terra da castanha / Terra da borracha / Terra de biribá bacuri sapoti / Terra de fala cheia de nome indígena". Nomes próprios também geram e pode-se facilmente identificar a fascinação e prazer do poeta por São Paulo de Luanda, Maria Bashkirtseff, Botafogo, Mauritsstad, A Rua da Saudade ... da Aurora ... O Morro do Pinto ... os gritos sonoros das ruas que chegam a seus ouvidos cheios de mágica, mistério e... humor.

A energia e a satisfação da liberdade recém-encontrada do poeta penetram separadamente cada elemento desses versos, e o sentido de equilíbrio que ele observa entre uma profunda emoção e sua máscara irônica impedem o virtuosismo de *Libertinagem* de degenerar em zombaria sem sentido. Além disso, a própria ordem dos poemas dessa coleção clarifica as intenções do poeta. Através de *Libertinagem,* Bandeira cria uma irônica justaposição do profano e do sacro, da brincadeira e da reflexão séria, do protesto e sentimento, poemas de evocação, segundo momentos de revolta, a real imersão no fantástico.

Isso é também verdadeiro em relação à disposição dos títulos — ambíguos e muitas vezes provocativos, nesse misto padrão de elementos formais e impressionistas. As *lendas* e *orações* de Bandeira, por exemplo, nunca deixam de chocar o leitor, e o uso fragmentário do epigrama inserido entre o lirismo é sempre bem-sucedido. Todavia, a visão individual do poeta é identi-

ficada pela indiscutível beleza formal encontrável no mais inusitado de seus símiles — "uma cova mais funda que o meu suspiro de renúncia" — e na mais ousada de suas afirmações paradoxais, que, como o próprio poeta, são "Tão Brasil!".

Separata de *Hispania*, Appleton. Wisconsin, 48(4):843-49, dez., 1945. (Tradução de Sônia Brayner.)

Bandeira, o Desconstelizador

Haroldo de Campos

Quando, em princípios de 1957, depois de ter afrontado sem maiores comoções aparentes a suspicácia paulista, a poesia concreta lançou-se com estardalhaço na capital da acústica e da difusão literária do país, o Rio de Janeiro, uma voz levantou-se, em meio ao barulho das manchetes e ao fogo cruzado das diatribes, pedindo atenção e compreensão para a experiência que estava sendo levada a efeito pelos novos poetas. Essa voz era a de Manuel Bandeira, veterano de muitas batalhas, o decano de nossa poesia moderna. Escrevia Bandeira em 9 de janeiro daquele ano, referindo-se ao Suplemento Literário do *Jornal do Brasil,* cujas páginas estavam abrigando os porta-vozes do movimento: "O seu suplemento é diferente como apresentação e conteúdo. Este impressiona agradavelmente pela sua densidade, aqui e ali pela sua novidade. Está valendo como revista de afirmação de novos valores poéticos, acolhendo em suas colunas as primeiras demonstrações da poesia concreta. A geraçãozinha de 45, coitada, pouco tempo teve para brilhar na crista da onda. A verdade é que não tinha mensagem coletiva a comunicar: tem os seus poetas, um ou outro grande poeta em via de realizar-se, mas nada os ligava senão o desejo de desancar os confrades maiores de

50 anos. Os poetas concretos, não: trazem realmente, como grupo, uma mensagem nova. Pode-se gostar ou não da poesia que fazem. Mas é óbvio que fazem coisa diferente e merecem atenção". Pouco mais tarde, em fevereiro, Bandeira publicava três artigos sobre "Poesia concreta" nas colunas daquele jornal carioca, o último dos quais terminava assim: "Qualquer que seja o valor que possam ter as suas produções, merecem mais deferência do que a eterna *rengaine* dos decalcadores. E em março, uma grande revista do Rio (*O Cruzeiro*) divulgava, com uma reportagem polêmica sobre o movimento ("O *rock'n roll* da poesia"), o primeiro poema concreto de Bandeira.

O interesse de M. B. pela poesia concreta como tal foi episódico, mas resultou em alguns poemas reunidos sob os títulos de "Composições e ponteios", incluídos posteriormente no volume *Estrela da tarde* (J. Olímpio, 1963). Dessas suas incursões no campo da poesia espacial, o produto mais realizado é, sem dúvida, o "Verde-negro" (que, na publicação em jornal, tinha o nome de "Ponteio"), e que é mesmo um hábil dedilhar visual das cordas semânticas do idioma, à base de homofonias e paronomásias entre formas verbais (*dever, ver* e *vir* e suas flexões), adjetivas (*verde* e *negro,* palavras que têm em comum sons aliterantes) e sintagmáticas (integradas pela preposição de: *de ver, ver de*); tudo isso repassado dos ecos líricos de rimas camonianas e gonçalvinas sobre o verde ("olhos verdes"). Mas, para além dos poemas que Bandeira esportivamente procurou estruturar dentro das propostas do movimento concreto, alguma coisa havia de mais profundo a explicar a atitude do velho poeta, que de modo nenhum, seja pela espontaneidade generosa em que se situava seu gesto, seja pelo próprio caráter circunstancial das produções bandeirianas nessa linha, poderia ser interpretada como uma adesão ao novo estilo, embora também não fosse uma simples demonstração de versatilidade e juventude artesanal. Nem sequer a compreensível solidariedade do velho combatente da revolução modernista, que proclamara num poema de *Libertinagem* (1930): "estou farto do lirismo comedido / do lirismo bem comportado / do lirismo funcionário público...", daria uma explicação satisfatória à intervenção de Bandeira. Os motivos que então inpiraram o seu ato vinham de mais longe e se radicam numa constante do qual, a nosso ver, sai talvez o melhor da poesia bandeiriana. Bandeira é um *desconstelizador.* Sua poesia — certa parte dela — inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar-comum (a redundância, a frase-feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e

que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova; melhor esclarecendo: a informação estética de certos poemas bandeirianos (sirva de exemplo a "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", de *Estrela da manhã,* 1936) nasce do deslocamento repentino, fiado numa fímbria de linguagem apenas, do lugar-comum para o lugar incomum (para usar aqui de uma fórmula de Décio Pignatari). Diante das palavras consteladas pelo uso num *planetarium* fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases-feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam. Veja-se o que diz o poeta ("Poesia concreta — 2", 10.2.57): "Ninguém poderá negar a intensa poesia das frases de cartilha: só que é poesia não intencional. Pois bem, vem o poeta e passa a usar intencionalmente o processo, mas em sentido contrário. O analfabeto acaba aprendendo o sentido da sentença, a virgindade das palavras se gasta, elas se transformam nos túmulos da imagem" (aqui Bandeira se remetia a uma frase de um dos primeiros manifestos concretos, de Augusto de Campos, onde se afirmava que a convenção transforma as palavras em "túmulos-tabus"). E prosseguindo: "O poeta terá que fazer ver a palavra liberta de suas mortalhas. Tenho que é empresa dificílima — uma aventura como a do *Coup de Dés* de Mallarmé". No fim do artigo, vinha a elucidação: "Vou exemplificar. Vocês já tentaram ver os nomes dos nossos grandes românticas como nomes quaisquer? Gonçalves Dias, Castro Alves, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo? Desde a infância ouvimos falar neles, de sorte que os seus nomes se tornaram como palavras novas da língua, têm a sua música própria, o seu desenho, o seu cheiro, derivados de tudo o que sabemos desses poetas e de sua poesia (...) Ora, muito bem, eu tinha vontade de compor um poema concreto em que partiria do nome Gonçalves Dias e dissociaria os dois apelidos e combiná-los-ia com outros e forjaria firmas comerciais (Dias Gonçalves, S. A., Dias Leiloeiro, Gonçalves, Dias & Cia. etc.), enfim, faria o diabo, de maneira que ao fim do poema o leitor visse o nome inteiramente dissociado da imagem do poeta. Como Ribeiro Couto leu, um dia, o seu na placa de uma firma da Rua Primeiro de Março: Ribeiro, Couto & Cia. E Bandeira

adita, como num segundo pensamento: "Eu disse que teria vontade. Mas não tenho coragem". Alguns anos mais tarde, porém, quando a equipe da revista *Invenção,* através de Edgard Braga, solicitou um poema a M. B. para o seu número 3 (jun., 63), eis que o poeta nos manda a sua projetada "dissociação" gonçalvina (o seu "não tenho coragem" não lhe impediu, afinal, a dessacralização, cheia de verve sintática, do nome emblemático do romântico que, por sinal, lhe merece o apreço maior). O texto, que se intitulava fenomenologicamente "O nome em si", vinha precedido dos seguintes esclarecimentos: "Quando os concretos surgiram, julguei que eles queriam sobretudo restituir à palavra a sua virgindade delas palavras. Mando-lhe aqui um poema que não passa de um exercício de desconstelização do nome de Gonçalves Dias". O poema, como se poderá ver de sua leitura[1], é radical: pulveriza a *aura* do nome célebre, restitui-o a um estado de disponibilidade anterior à conceituação, e arrasta no seu curso toda uma situação lingüístico-literária reificada (seja denotativa, a imagem do poeta, seja conotativa, a imagem do romantismo tal como configurada pela imagem de seu poeta-símbolo, através de um longo processo de mitificação que começa pelos florilégios escolares e que desemboca depois no panteão respeitável das Histórias Literárias e das antologias para leitura adulta). Nesse *desconstelizar* o nome do poeta famoso e desconstelizar-se a si próprio (um dos mais entusiastas cultores do autor da "Canção do exílio") Bandeira, o humor bandeiriano, não poupa e não se poupa no seu exercício de sinceridade, que não contradiz a adesão admirativa que o biógrafo de Gonçalves Dias sabidamente tem para com a figura gonçalvina, mas se mostra capaz de interpor no caminho consueto dessa estima uma inesperada distância de crítica. Essa, ao se perfazer na linguagem, por um simples jogo de sintagmas desmembrados e remontados que dispensam qualquer comentário discursivo, exibe a sua face mais contundente. Se o lance de dados mallarmaico não pode abolir o acaso a não ser, quem sabe, no fugaz momento da constelação (soma de palavras, poema) que engendra, a *desconstelização* de nosso poeta libera o acaso dentro da linguagem amortalhada pelo costume e, por sua vez, obriga os dados a serem relançados. A *desconstelização* bandeiriana é, nesse sentido, manifestação daquilo que o crítico for-

[1] O texto de "O nome em si" encontra-se na seção intitulada "Composições" de *Estrela da vida inteira.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1966, p. 281.

malista russo Victor Chklovski chamava de "desautomatização" ou "efeito de estranhamento" ("*ostranienie*"), princípio que consiste em libertar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se pela primeira vez[2].

Falar em Mallarmé a propósito de Bandeira não é impertinente, e isto é também parte da elucidação do sentido mais profundo de seu interesse pela poesia concreta na fase do lançamento dessa, quando era mais difícil e menos compensador do que hoje fazer reflexões sobre poesia de vanguarda. Os concretos, desde o primeiro momento, se reclamavam do poeta do *Un coup de dés*. Pois bem, Bandeira há muito se ocupara precisamente do grande mestre da poesia experimental (ver "O centenário de Stéphane Mallarmé", conferência publicada em *De poetas e de poesia,* 1945, e depois incluída na edição de 1957 de *Itinerário de Pasárgada,* São José Editora). Nesse trabalho, M. B. ressalta a importância do "poema tipográfico" do *Coup de dés* na obra do poeta francês, além de fazer precisas observações sobre a sintaxe mallarmeana ("processo de organização de um sistema de incidentes em torno de uma idéia e tendendo não à cadência redonda, mas a um remate agudo como o bico de pena pingando o ponto final"); sobre o "conceito orquestral" dessa poesia ("através dos véus da ficção, desprender o assunto de sua estagnação acumulada ou dissolvida com arte — começar por uma afirmação como um pórtico de acordes triunfais convidando a que se componha, em retardos liberados pelo eco, a surpresa; ou o inverso: atestar um estado de espírito em certo ponto por um sussurro de dúvidas para que delas saia um esplendor definitivo simples"); ou, finalmente, sobre a intenção que perpassa toda a obra do poeta da Rua de Rome ("isolar para os olhos um sinal da esparsa beleza geral"). Essa familiaridade com o mundo mallarmaico se espelha numa das mais importantes composições bandeirianas, o poema "Água-forte", de *Lira dos cinqüent'anos,* conforme já ressaltou Ledo Ivo (*O preto no branco,* S. José Editora). Em 1958, quando estava em projeto uma edição da tradução brasileira do *Lance de dados,* de nossa autoria (tradução que até o momento não pôde vir à luz, salvo dois excertos publicados em

[2] Em um estudo de 1917, "Iskusstvo kak priom", considerado como que o "manifesto do chamado formalismo russo" (publicado em tradução francesa — "L'art comme Procédé" — na revista *Tel Quel,* n.º 21, Paris, 1965, e, em seguida, no volume *Théorie de la litérature,* Anthologie des formalistes russes, Paris, Seuil, 1966).

agosto daquele ano no *Jornal de Letras*), resolvemos escrever a M. B. indagando-lhe se além dele outro representante de nossa primeira geração modernista havia escrito algo sobre o poema constelar. Recebemos então a resposta que a seguir vai transcrita, e que ilustra bem o interesse despertado em Bandeira pelo poema visual do último Mallarmé: "Não me lembro de ninguém que se haja ocupado do *Coup de dés*. Por ocasião de minha conferência na Academia, Joanita Blank decalcou para mim sobre papel imperial do Japão a edição Gallimard do poema. O papel me foi cedido pelo Portinari, que fez um belíssimo desenho para essa edição *sui generis* de um único exemplar. Mandei encadernálo em pergaminho, os títulos desenhados a vermelho por Joanita. Guardei-o durante anos, mas um dia a pintora manifestou desejo de ficar com ele e eu prontamente atendi-a, pois ela foi quem teve todo o trabalho. E ela hoje é embaixatriz da Holanda em Belgrado. Mas de vez em quando me dá uma saudade louca do livro".

O crítico Oliveira Bastos ("Bandeira e a poesia concreta", suplemento do *Jornal do Brasil*, 23.2.58) escreveu: "Estimulado pelas pesquisas concretistas, Bandeira não fez senão dar maior ênfase a elementos familiares de sua poesia ao escrever poemas como "Ponteio". Esses elementos, segundo Bastos, seriam, de um lado, o gosto pelo despojamento vocabular, e, de outro, a construção do poema em termos da projeção objetiva das virtualidades do enunciado (através de recursos rítmicos e até mesmo, ocasionalmente, visuais, como no poema "Pensão familiar", de *Libertinagem*, 1930).

Sem prejuízo da acuidade dessa análise, preferimos ver o problema sob o ângulo de uma função *desconstelizadora* a atuar ao longo de toda a poesia bandeiriana, sob duas formas: *a*) como geradora da particular *mockery* do poeta, em poemas de linha coloquial-irônica ("Pneumotórax" é um exemplo entre muitos outros); *b*) como suporte de certa poesia de simplicidade emocional quase tocada pela trivialidade, que no entanto se sustenta admiravelmente em tênues linhas de força graças ao efeito de singularização obtido pelo poeta com o arranjo novo dessas aparentes banalidades sentimentais (o apego do poeta à simplicidade romântica se compreenderá também aqui à luz do especial conceito de singeleza que nos vem do romantismo, sobretudo do romantismo de linhagem alemã freqüentado por Bandeira, um conceito

onde interagem inocência e ironia — tomada crítica de distância — para a configuração de uma naturalidade de segundo grau, da qual não está excluída a sofisticação). Para ilustrar o modo *desconstelizador b,* sirva de exemplo o poema "Preparação para a morte", a nosso ver a peça culminante de *Estrela da tarde.* Dentro de um esquema muito simples de reiterações paralelísticas, o poeta enuncia truísmos sobre o milagre da vida e da criação ("A vida é um milagre", etc.), não diferentes dos que se contêm em versos como *"O saisons! O châteaux! / Quelle âme est sans dé faut?"*, que não passariam de *"beaux mots d'âme"* convencionais, se, como repara Sartre, seus conteúdos pudessem ser extraídos da concretude verbal, da *coisicidade* que Rimbaud lhes conferiu. A negação da série *banal,* pelo último verso do poema ("— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres") provoca uma inesperada mobilização reversiva de sentido, que faz toda a prévia escala quase tautológica reverberar, magnetizada de originalidade, tensa e densa a um só tempo, como num circuito sensível movido a *feedback.* (A vida é um breve enclave de resistência à entropia, à tendência geral da natureza para a desordem e para o caos; os seres vivos, o homem, são meta-estáveis: "o estado estável de um organismo vivo é a morte" — estas formulações do cibernéticista Norbert Wiener mostram que a especulação científica pode convalidar a surpresa da descoberta poética...)[3] Para o impacto final do poema concorrem, sem dúvida, a técnica de cortes, a andadura anafórica precisamente engendrada, com as suas suspensões e *ralentis* semânticos, que retardam o desfecho e aumentam-lhe a imprevisibilidade. O último verso *desconsteliza* todos que o precedem e os reconstela a seguir num significado uno, pleno e cintilante. Esse, a nosso ver, o melhor Bandeira, o Bandeira dono talvez da dicção mais sutil de nosso modernismo, o Bandeira com quem temos sempre algo a aprender. Das manifestações desse seu espírito de inquietude inventiva, encontramos pontilhada, numa refeitura crítica, a obra bandeiriana, da qual, sob esse critério seletivo, poder-se-ia fazer uma antologia sem dúvida reveladora.

In *Metalinguagem.* 2.ª ed. Petrópolis, Vozes, 1970.

[3] *The human use of human beings — Cybernetics and society.* Nova Iorque, Doubleday, 1954.

A Linguagem de Manuel Bandeira

Luiz Carlos Lessa

Em livro que recentemente publiquei, pela Fundação Getúlio Vargas, sob o título *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*, procurei demonstrar, à luz de fartíssima documentação, que com o advento do modernismo três grandes tendências se manifestam em nossa linguagem literária: o largo emprego de termos e expressões de cunho nitidamente popular, a ostensiva aceitação de sintaxes caracteristicamente brasileiras, e a louvável rejeição das lições de certos gramatiqueiros maçantes, forjadores de regras e de regrinhas que não correspondem à realidade lingüística.

Aos modernistas coube promover com elogiável desassombro — e até, por vezes, com exageros condenáveis — uma efetiva aproximação entre a língua escrita e a língua falada do brasileiro culto, revigorando aquela valorização da linguagem brasileira que já fora de leve esboçada pelos românticos, Alencar à frente.

Pois bem, no momento em que ainda ecoam as festivas comemorações dos tão bem vividos 80 anos de Manuel Bandeira, gostaria de mostrar como são facilmente constatáveis na obra do extraordinário poeta pernambucano, as três tendências lingüísticas do modernismo brasileiro acima assinaladas.

No que tange à incorporação do vocabulário popular à linguagem literária, Bandeira deixou a sua posição claramente fixada nesta passagem que se lê no *Itinerário de Pasárgada*:[1] "A mim sempre me agradou, ao lado do poeta de vocabulário gongorinamente seleto, que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na de baixo calão. Assim, a expressão 'ficar safado da vida', em que o adjetivo 'safado' só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, na sua condição de lugar-comum, a mesma virtude poética inicial" (p. 92).

Não admira, pois, que pululem nas suas obras — inclusive nas de poesia — termos e expressões do linguajar plebeu e da linguagem coloquial, empregados sem aspas e sem grifos, vale dizer, trasladados tranqüilamente para a língua literária, sem quaisquer restrições.

Alguns poucos exemplos, à guisa de amostra: *abestalhado*: "... ficou inteiramente desnorteado, abestalhado, diante daquele insulto" (*Flauta de papel*[2], p. 29); *amargar*, na expressão "é de amargar": "Essa tarefa de escrever textos para melodia já composta (...) é de amargar" (*idem*, p. 75); *avacalhar-se:* "A Itália falando grosso, / A Europa, se avacalhando" (*Poesias*[3], p. 255); *bate-boca* e *danado:* "É verdade também que, quase todo ano, tenho um bate-boca danado com Olegário Mariano..." (*Itinerário de Pasárgada*, p. 106); *besta*: "Nós queríamos que ele cantasse uma modinha bem besta, bem pernóstica" (*Flauta de papel*, p. 49); *bola*, na expressão "dar bola": *"Mas* Graça Aranha não me deu bola (*idem*, p. 112); *balzaquiana, brotinho* e *dor de cotovelo*: "Resultado: hoje qualquer subescriturário de autarquia em crise de dor de cotovelos, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Cardozo ou Cecília Meireles" (*Itinerário de Pasárgada*, p. 34); *espinafrar:* "... espinafrava tudo quanto era músico e poeta..." (*Flauta de papel*, p. 34); *fundo*: "mas devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria" (*Itinerário de Pasárgada*, p. 110); *lero-lero*: "Mas basta de lero-lero..." (*Poesias*, p. 334); *pau*: "Poeta, este mundo é uma

1 *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, São José, 1957.
2 *Flauta de papel*, Rio de Janeiro, Alvorada Edição de Arte, 1957.
3 *Poesias*, 6.ª ed. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1955.

beleza, não tem dúvidas, mas às vezes é bastante pau" (*Flauta de papel,* p. 86); *pipi*: "Um gatinho faz pipi" (*Poesias,* p. 175); *porre*: "Benditos porres de Cachoeiro de Itapemirim" (*Flauta de papel,* p. 83); *safado*: "Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida" (*Poesias,* p. 229).

Quanto à aceitação, na língua escrita, de sintaxes que são, atualmente, privativas do português do Brasil, têm sido citadas, com bastante insistência, estas já conhecidíssimas palavras de Bandeira: "A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros /Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada" (*Poesias,* p. 180).

E nem se argumente que estas expressões representarão, talvez, simplesmente uma *leviandade poética* ou que hajam sido, quiçá, o fruto de um desabafo ou de uma irritação de momento. Elas refletem, ao contrário, convicções solidamente arraigadas no poeta. Tanto assim que, no prefácio das *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*[4], o nosso poeta afirmou, incisivo: "Sempre fui partidário do abrasileiramento do nosso português litário" (p. 6). E no *Itinerário de Pasárgada,* tranqüilamente escreveu: "Considero perfeitamente legítimo o emprego da variação 'me' no princípio de qualquer período. Considero perfeitamente legítimo o emprego de outras variações em começo de período, quando continuam nele a mesma construção usada em período anterior (...) e ainda em qualquer caso, por necessidade psicológica, das variações 'te', 'lire', 'nos'" (p. 138). Sustenta, também, no *Itinerário de Pasárgada,* a vernaculidade do emprego da preposição *em* com verbos de movimento: "Era em Portugal legítima sintaxe literária como se prova com textos clássicos, inclusive de Camões, mas arcaizou-se, mantendo-se todavia em numerosas locuções ('ir de casa em casa', 'voar de flor em flor', etc.). Conservou-se porém na fala brasileira e não vejo também motivo para que não a admitamos em linguaguem literária" (p. 140). Não admira, portanto, que se tenha incluído entre os amigos de Mário de Andrade que "simpatizavam de todo coração com a tentativa no sentido de aproximar a língua literária da fala dos brasileiros cultos" (p. 132).

[4] *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, Simões, 1958.

Por isso, Bandeira começou períodos por pronomes oblíquos: "Impossível abrir as janelas, que pelas mesmas frinchas das venezianas o frio jorra em ondas de tamanho desconforto. Me sinto em meu quarto como em campina rasa" (*Flauta de papel,* p. 78); empregou o verbo *ter* por *haver* nas chamadas "orações existenciais": "Vou-me embora pra Pasárgada / Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização / Tem um processo seguro / De impedir a concepção / Tem telefone automático / Tem alcalóide à vontade / Tem prostitutas bonitas / Para a gente namorar" (*Poesias,* p. 219); usou a preposição *em* com verbo de movimento: "Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro" (*Poesias,* p. 195); construiu a frase com o pronome *ele,* em função objetiva: "Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão. Levava ele para a sala / Para os lugares mais bonitos, mais limpinhos / Ele não se importava" (*Poesias,* p. 184); regeu da preposição *de* o predicativo do verbo chamar: "Dana da vida quando a trinca o chama de tatuí de areia" (*Flauta de papel,* p. 14).

Nem nos parece desarrazoado supor que haja sido para se aproximar da linguagem coloquial que Bandeira errou a concordância nestas duas passagens: "(Mas quando bate seis horas, / Na primeira voz des sinos)" (*Poesias,* p. 295) e "Versos tão tristes, nunca se viu" (*Poesias,* p. 239).

Por fim, o antipurismo de Bandeira.

"Abaixo os puristas" — clamou o nosso poeta num dos seus mais famosos poemas (*Poesias,* p. 180).

"Partidário da impureza em matéria de língua" — confessou, sem rebuços, no *Itinerário de Pasárgada* (p. 104).

"... o critério lógico em matéria de linguagem tem sido sempre o responsável por tantas regrinhas cerebrinas que afinal acabaram criando este abusivo regime gramatical contra o qual reagimos" — observou ainda no *Itinerário* (p. 140).

É ler a sua obra e desde logo se verificará que nela não encontraram guarida as admoestações dos gramatiqueiros impertinentes.

Três exemplos apenas, para não alongar em demasia: valeu-se do galicismo *tête-à-tête,* quando lhe pareceu que as locuções portuguesas correspondentes (face a face, rosto a rosto, cara a cara) enfraqueceriam o vigor da expressão: "... fiquei a imaginar o *tête-à-tête* entre o ancião austero e o rapazola de cabeleira romântica, já conhecido como abolicionista" (*Itinerário,* p. 193); usou do famoso *o que* interrogativo, objeto, na *Réplica,* das verri-

nas de Rui contra Ernesto Carneiro: "Só com esse dedo Zé Cego pintava o bode... O que não faria ele, se conhecesse a verdadeira técnica do instrumento?" (*Flauta de papel*, p. 56); construiu a frase com complemento comum a verbos de regências diferentes "... e foi assim que conheci e comecei a gostar de Palazzischi..." (*Itinerário*, p. 98).

Aludi, no começo deste artigo, a certos "exageros condenáveis" dos modernistas, na sua tentativa de aproximarem a língua escrita da língua falada pelo brasileiro culto.

Não direi que, vez por outra, Bandeira não haja, também ele, incidido em tais exageros.

Mas o certo é que o seu vigoroso antipurismo e a sua preciosa contribuição para o irreversível abrasileiramento do português literário deixam-lhe, também no domínio estritamente lingüístico, um saldo dos mais favoráveis.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 19 jun., 1966.

Bandeira e o Conceito de Lirismo

Naief Sáfady

O LIRISMO de Manuel Bandeira é um desses casos que deixam o leitor fiel numa situação de perplexidade, acutilado por perguntas e assaltado por dúvidas as mais legítimas. Até que ponto o notável poeta legou uma obra de sentido total e ecumênico? A questão fica no espírito porque o próprio Bandeira tem feito questão de negar-se como poeta, em inúmeras confissões que faz de si próprio. Está evidente que essas opiniões de autor são muito discutíveis, porque o permanente é a obra — e ela apenas tem capacidade de falar por si.

Poderia, então, dizer — como hipótese preliminar de trabalho — que a poesia de Bandeira é realmente um daqueles produtos de primeira água que a literatura brasileira produziu. Contudo, essa poesia, como a de Ascenso Ferreira, define uma posição virtualmente pouco *literária,* isto é, aparentemente desprovida de contextura estética. Meto o Ascenso aqui, como Pilatos no Credo, e nos termos de uma comparação que me vem ao espírito, quando me lembra uma discussão ainda recente a respeito da autenticidade do autor de "Cana caiana".

Bandeira e Ascenso — a poesia de ambos, melhor dizendo — apresentam uma tessitura obviamente neo-romântica: isto é,

uma carga profunda de realismo, somada a fugas idealistas, numa forma moderna, com autenticidade brasileira. Essa tessitura neo-romântica não soa anacrônica: ao contrário, é alta poesia, densamente empapada de brasilidade, profundamente arraigada na condição do homem. Parece-me que, num outro quadro de idéias, a mesma coisa ocorre no *arlequinal* Mário de Andrade. Assim, o que se pode compreender como sendo o romantismo dos três poetas mencionados representa, simultaneamente, uma noção de libertação, certa ojeriza ao sarro europeu, a transformação, em suma, do poema-sentimento, do poema-circunstância, em poema-realidade, poema-verdade. Esses conceitos — creiam — não são meras expressões construídas ao sabor de um esforço dialético de valoração artificial daquilo que é nosso. São, ao contrário, expressão da realidade, daquela realidade que a crítica agora, ou daqui a 50 anos, terá de encarar quando fizer a análise global da poesia moderna e contemporânea, de 1922 para cá. Ademais, não se dirá novidade quando se notar que a atitude global do modernismo brasileiro enquadra-se muito bem debaixo da designação totalizadora de neo-romantismo, depurado no cadinho do realismo, a que discretamente se poderia adjudicar o designativo de *romantismo purificado*, ou de hipóstase brasileira do romantismo universal.

Pessoalmente — não é demais que se repita —, sempre tive muito respeito por aquilo que, do ponto de vista histórico-cultural, convencionou-se chamar de romantismo brasileiro do século XIX. Foi um primeiro passo para a decantação e a destilação fraccionada das idéias européias em busca de uma possível expressão literária que, sendo nossa, pudesse também ser a do Homem, sem espaço-tempo. Por isso, quando reconheço na poesia de Manuel Bandeira esse traço dominante, não estou desejando que ela seja outra coisa, límpida, cristalina, simples, despojada:

> Atirei um limão doce
> Na janela de meu bem:
> Quando as mulheres não amam,
> Que sono as mulheres têm
>
> ("Trova", in *Mafuá do malungo*)

O lirismo de Bandeira é assim, porque é a consciência de uma verdade universal, onde as palavras (diríamos, também, a expressão) refletem-se como combinações esvaziadas de signifi-

cação e fugidias, transunto do microuniverso humano: "Eu faço versos como quem morre" ("Desencanto", in *A cinza das horas*) — o que, em última análise, quer dizer que ela não significa aquilo que suas palavras contêm, mas sim aquilo que se contém em cada um dos seres humanos, como se fosse a derradeira coisa a ser dita, a "frase célebre" do agonizante histórico, legada para a posteridade, ávida de frases célebres... Assim o afirma o poeta: "Os poucos versos que aí vão, / Em lugar de outros é que os ponho. / Tu que me lês, deixo ao teu sonho / Imaginar como serão" ("Versos escritos n'água", in *A cinza das horas*).

A poesia de Bandeira, ela mesma, não é porém imaginativa e diluente, diáfana e nefelibata, arremedo de fantasia, sinistramente oca de vida. É a poesia que os versos da "Nova poética" (in *Belo belo*) formulam como duas possibilidades: "O poema deve ser como a nódoa no brim: / Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero. / Sei que a poesia é também orvalho. / Mas esse fica para as menininhas, as estrelas alfas, / as virgens cem por cento e as amadas que / envelheceram sem maldade". É aí, pois, que se coloca a questão do lirismo: nas confusões homéricas que as teorias dos *gêneros* provocaram no espírito de toda a gente, o lirismo sempre foi entendido como sinônimo de subjetivismo — ou coisa assim. Haveria de considerar-se que o lirismo pudesse ser resultado (e síntese) do poema que diz e do poema que sugere. Lirismo é tudo que sugere e diz simultaneamente, num todo estrutural compacto, como em Bandeira.

Aquela vontade de construir, constantemente, poesia cheia de gente humana dá ao lirismo de Manuel Bandeira, de um lado, a força de observação das partículas do universo que constituem nosso espírito e, de outro, o anseio da humanidade humanizada. Como formulação e como processo, essas duas facetas realizam-se na síntese do lirismo, enquanto uma diz e a outra sugere. De um lado, é o canto do brasileiro que descobre em Belém do Pará, num grito de intensa alegria, que "a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca de /todas as cidades do Brasil/ se chama liricamente, /brasileiramente/ Estrada do Generalíssimo Deodoro" ("Belém do Pará", in *Libertinagem*); de outro, é o homem capaz de projetar a sugestão da frugalidade do estado de espírito que existe em todos os seres, sem rebuços nem dissimulações fantasiosas, lhano — como nenhum de nós quer ser diante dos outros, por medo de sê-lo diante de nós próprios: "Andorinha lá fora está dizendo:/ — Passei o dia à toa, à toa! / Ando-

rinha, andorinha, minha cantiga é mais triste! / Passei a vida à toa, à toa..." ("Andorinha", in *Libertinagem*).

Todo o lirismo é tentativa de ruptura. Parece-me que os poemas de Manuel Bandeira se definem num vetor de força que pode ser identificado como tentativa de ruptura, mas diferentemente do *desvairismo* de Mário de Andrade, ou do *antropofagismo* de Oswald. É uma ruptura que busca alcançar uma realidade poética, suprapoética (donde, lírica), e isso por caminhos que seriam, comumente, considerados ínvios.

Respeitadas as distâncias, algo muito semelhante ocorre no procedimento criador do português Miguel Torga, particularmente nas "odes", e a diferença entre ambos reside apenas, como não poderia deixar de ser, num léxico poético diferente, a traduzir pensamentos poéticos diversos.

A "Poética" (in *Libertinagem*) de Bandeira, nessa ordem de idéias, apresenta algum interesse para a compreensão dessa idéia de ruptura. Disse algum interesse porque não é propriamente dela que emana a noção de ruptura, mas da concepção expressa em cada poema do autor. Adotando uma terminologia matemática, poderíamos dizer que o ser humano é um conjunto descontínuo: ora, o poema de significação lírica, através da fixação dos flagrantes morais do ser, é a única forma que consegue concretizar essa noção de conjunto descontínuo na expressão literária. Dessa forma, se na "Poética" Bandeira afirma: "Não quero mais saber do lirismo que não é /libertação", os versos revelam apenas uma atitude, com seu respectivo processo expressivo. Portanto, a "Poética" tem interesse, mas não liquida a questão. Cada poema de Bandeira, daqueles que podem ser concebidos como os melhores que compôs, dá a noção de ruptura, de desligamento, de corajosa capacidade de afirmar, no menor, o sentido do maior. É disso que surge o conceito, anteriormente defendido, de poema-realidade. Aqui, por exemplo: "Francisca, me dá / Tudo aquilo que / Não gostas em ti. / E eu farei com isso / Um prazer tão grande / — Mais lindo que as nuvens / Da alvorada clara! / Mais doce que a brisa / Da alvorada fresca, / Francisca, Francisca!" ("Francisca", in *Mafuá do malungo*).

Vejamos agora o problema de outra faceta: talvez pareça a muita gente que Bandeira não sofre *evolução* em sua obra. Uns gaiatos já disseram por aí que suas tentativas de poesia *concreta* são puro saque. Na verdade, a poesia de Bandeira não sofre (nem padece) de *evolução*. Por quê? Precisamente porque o

que amadurece nela é a humanidade do homem e não sua inteligência abstrata. Isto é, desde cedo, a poética de Bandeira conseguiu alcançar uma expressão substancialmente lírica, o que equivale à noção de intemporalidade e inespacialidade, porque seus poemas — como uma partitura — adquirem feição e contorno dentro da humanidade do leitor, e não nas camadas de sua percepção intelectual. Por isso em Bandeira não há regresso, nem reversão; por isso, também, não há *progresso* nem conversão. Há o que há: clave, notas, partitura e a habilidade e a sensibilidade do instrumentista (o leitor).

Essa nótula de quase absoluto que perpassa por sua obra, densamente, revela-se na capacidade de moldar um universo de lirismo, ou melhor dizendo, de fixar na descontinuidade do conjunto-homem as parcelas de realidade que o projetam como ser unitário. Diferentemente de Fernando Pessoa, a poesia de Bandeira não atomiza o homem, deixando-o por aí como um caso de si próprio; busca-lhe, isso sim, um fio tênue de coordenação e de unidade, ergue-o da multifacetação destruidora e permite-lhe, sem otimismos nem pessimismos anti-realísticos, buscar uma satisfação de ser parte de um outro conjunto harmônico, complexo e rico que configura, em última análise, sua própria razão de existir.

Em última instância, a poesia de Bandeira, construindo esse lirismo da integração, faz-me lembrar profundamente o mito de Sísifo (que Fidelino de Figueiredo, ainda há pouco, explorava em seu notável *Símbolos e mitos*), em que o homem consegue defender sua condição homínica, carregando qualquer pedra montanha acima, mesmo que tenha a certeza de que um onipotente e imbecil Zeus vai fazer rolar o raio da pedra de novo, para que a apanhemos novamente e voltemos a carregá-la até o topo. E por isso, o poema de Bandeira é o poema-realidade e, portanto, lirismo do mais alto coturno.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 fev., 1967 (Suplemento Literário).

Sobre a Essência da Poesia em Manuel Bandeira

João Ferreira

Não vamos insistir em apresentar Manuel Bandeira como um poeta que evoluiu do parnasianismo e do simbolismo até ao modernismo. Nem o estudaremos como divulgador da literatura brasileira, ou preparador de antologias, intérprete de poetas, dinâmico autor do *Itinerário de Pasárgada* (de poetas e de poesia), para fazer ressaltar, ainda uma vez, o contributo válido que ele prestou às modernas letras brasileiras. Vários críticos, entre os quais Emanuel de Moraes, autor de valioso ensaio de análise e interpretação literária, forneceram já uma visão de conjunto da obra do ilustre finado.

O nosso intuito de hoje é bem mais restrito, pois intenta considerar Manuel Bandeira sob o ângulo da poética, entendida essa como uma teoria da poesia ou como uma formulação da dinâmica poética. A base da nossa análise será a sua conferência sobre "Poesia e verso", publicada em *Itinerário de Pasárgada* (Liv. São José, 1957, p. 217), em que o poeta nos dá a base teorética do fenômeno poético; o poema "Vou-me embora pra Pasárgada", símbolo do mundo ideal fantasiado pelo poeta; o poe-

ma "Desencanto", considerado por Emanuel de Moraes uma súmula de poética íntima; o "Poema do beco", onde a situação do poeta-homem se enfrenta com os limites e impasses da existência, criando o estado desesperante da angústia; e, finalmente e sobretudo o poema "Testamento", onde pretendemos ler, mais que uma autobiografia sintética, o itinerário duma vida, em que se definiram múltiplas situações de fato e nelas, por destino ou por escolha, assentou também o sopro poético.

Para obedecermos a um roteiro ideográfico, trataremos primeiro da essência poética, segundo o pensar declarado de Manuel Bandeira, e terminaremos por analisar seus poemas, comentando-lhes a estrutura e o conteúdo essencial.

Conta Bandeira que se encontrava um dia fazendo uma conferência sobre literatura quando lhe pediram para dar uma "definição de poesia". Ele, que tantas vezes sentira a poesia passar por ele, embatucou. Mas, retomando a serenidade, recorreu à definição de Schiller: "Poesia é a força divina que atua de maneira divina e inaprendida, além e acima da consciência". Declara Bandeira que não atinge bem o sentido que Schiller pretendia dar a "força divina", mas podia testemunhar o sentido de "inaprendida". O "além e acima da consciência" referir-se-ia ao subconsciente, onde nasceria, segundo Schiller, a poesia, mas diz que a poesia "também pode nascer no fogo da consciência". Cita ainda muitos autores da antigüidade clássica, medievais e modernos, para aclaração do "fenômeno poético", aduzindo, entre outras, a definição do inglês Johnson, para o qual "fábula e ficção são a forma e a alma de toda a obra poética ou poema". Citava ainda, nessa conferência sobre "poesia e verso", a noção dum francês que defendia ser o "verdadeiro poeta, um mago", estando o "encanto na posição de pedra angular da autêntica inspiração".

O que era a poesia para Manuel Bandeira? Dessa interrogação nasce o caminho da resposta. Mas essa só pode surgir depois de conhecida a casa poética onde habitava. Essa *casa poética* era a sua poética íntima, que o poema "Desencanto" testemunha:

> Eu faço versos como quem chora
> De desalento... de desencanto...
> Fecha o meu livro, se por agora
> Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

Nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

— Eu faço versos como quem morre.

É evidente a carga existencial do poema. O autor explica, primeiro, as razões da sua poesia e dos seus versos: faz versos "como quem chora.../ como quem morre". Dá a impressão de que, nele, a poesia nasce nos momentos ou nas situações-limites, tais como o desalento, o desencanto, geradores das lágrimas, e a morte, ponto final da vida. Esse "como quem" apenas aproxima, pela metáfora, o poeta do "homem prostrado em pranto" ou "curvado perante a morte", na orla da angústia. Tal situação deverá ser participada pelo leitor, que terá de *revestir* o mesmo *espírito poético* para compreender: "Fecha o meu livro, se por agora/ Não tens motivo nenhum de pranto".

Se a ação do poeta é um "como quem chora de desalento/ de desencanto", a poesia involucrada no verso é "sangue-volúpia, ardente-tristeza esparsa-remorso vão". Voz do ser físico, temperatura íntima, ressaca melancólica das aspirações ainda não realizadas, remorso ou renovada ruminação de motivos que não adianta mais lembrar. Se os versos de Bandeira são essa expressão do *Dasein-in-welt* (do seu *ser-no-mundo*), eles tentam exprimir toda a força do sangue e, com ele, toda a fenomenologia quotidiana captada e retirada no subconsciente, e são, em circunstâncias definidas, uma voz da "angústia rouca" e do "acre sabor da vida". Se Bandeira, autobiograficamente, aparece como um poeta sofrido e, declaradamente, consciente da face amarga da vida, ele não deixou como cantor da Poesia de congeminar um éden, uma Pasárgada ("lá a existência é uma aventura.../ Em Pasárgada tem tudo/ É outra civilização..."), refúgio de ansiedades e de idealismos. A sua poesia também não é simplesmente expressão da existência como *clareza, realização* ou como *grande saída*. A existência tem o seu enigma, tem a sua encruzilhada: "(...) O que eu vejo é o beco".

É porém no "Testamento" que Bandeira parece dar a dimensão daquilo que quis, idealizou e realizou e não realizou. Em fim de análise, ressaltam no poema estas teses-chaves: 1. "O que não tenho e desejo /é o que melhor me enriquece". 2. "O que ficou marcado/ No meu olhar fatigado/ Foram terras que inventei/.../". 3. "Trago dentro do peito /meu filho que não nasceu/.../". 4. "Num torpedo-suicida/Darei de bom grado a vida/ Na luta que não lutei/...".

Nesse poema, Bandeira joga os conceitos de ter e perder, ter e esquecer, fixando-se em oposições neutralizadoras, como são o desespero, dum lado, e a prece, do outro; imagina "viagens": "vê terras da sua terra" e "anda" por terras que não são suas, mas só é marcado por "terras" que inventou. Declara-se amigo das crianças, e termina por enfrentar o problema do destino pessoal, descobrindo um dos pontos fulcrais da sua autobiografia: do arquiteto desejado e falido, por falta de saúde, passou pela Poesia, que, sem prévios planos, a vida lhe oferecera como Beatriz da Comédia Divina que o Destino lhe fez representar.

Quando Höederlin escreveu que "poematizar é a mais inocente das ocupações" (cf. *Approches de Höederlin.* Paris, Gallimard, 1962), talvez quisesse, como Heidegger, interpretar, visionar a poematização como um jogo, mas jogo inocente, concebendo a poesia como uma "linguagem pura" e "sem perigo". Höederlin completa o pensamento quando escreve que "a linguagem é o mais perigoso dos bens que foi concebido aos homens", mas "foi dada para que ele testemunhe o que é". Os poetas definem e fixam pela linguagem o que é, o que permanece, o que teima em ser, e se não dissolve com o fumo das fábricas, nem com os trovões do céu. Bandeira é também testemunha do calvário humano, não esconde o trágico existencial, pois todo poeta autêntico reflete e traduz o "homem como é", fenômeno e número, corpo e espírito, imanência e transcendência, fogo e cinza, temporalidade e eternidade. Quando Bandeira diz "o que não tenho e desejo que melhor me enriquece", define sua disponibilidade para o *encanto,* que são as *asas* da linguagem poética. O Poeta, se não fala, não comunica. Alar a linguagem é exalçá-la, aprumá-la teleologicamente. Quando o poeta se sente enriquecido, solta e fala. Falar é uma das formas de pronunciar oráculos. O poeta verdadeiro é oráculo.

Quando diz "O que ficou marcado/ No meu olhar fatigado/ Foram terras que eu inventei", sublinha a importância da criação e da imaginação, exprime a liberdade e independência poética,

e a cinza cousística do mundo apagado diante dos sóis de Andrômeda.

No item 3 — "Trago dentro do peito/ meu filho que não nasceu" —, Manuel Bandeira, deixa clara a sua vontade indômita de lutar, de não se entregar ao fracasso, e de admitir um *mundo* que não seja limitado ao *mundo das coisas,* onde as formas cabem na rotundidade dum planeta ou nas galáxias do Cosmo. E, finalmente, no n.° 4, "Num torpedo-suicida/ Darei de bom grado a vida/ Na luta que não lutei/.../", coloca-se ao lado dos que combatem por manter como lema da vida a chama do idealismo, confessando, simultaneamente, a sua falha nas lutas que não lutou.

Manuel Bandeira escreveu *poesia* como alguém que sentiu uma voz do além, a propor-lhe uma missão, como Buda ou Zaratustra que desceram a falar entre os homens. Uma poesia carregada de problemática existencial, tentando definir, descrever, situar e, quanto possível, fugir à carga dramática e mais ainda, à carga pessimística, sempre desejoso de refugir numa ideal Pasárgada, "porque lá a experiência é uma aventura/ Pasárgada tem tudo/ É outra civilização". A Poesia, em Bandeira, também testemunha o Homem com a carga da problemática como "voz de quem chora... de desengano... de desencanto... como quem morre". A Poesia é voz linguajada em sílabas tartamudeadas, que manifestam o enigma do Destino.

Correio Brasiliense, Brasília, 2 nov., 1968.

Manuel Bandeira, Homem de Teatro

Luísa Barreto Leite

Foi através de Margarida Lopes de Almeida que cheguei a Manuel Bandeira, aos 12 anos de idade. Mas, naturalmente, foi através de minha mãe que cheguei a Margarida, com quem estudei quando terminava meu curso primário, todo decorrido em ritmo de poesia. Creio mesmo que fui amamentada com esse ritmo, que para minha mãe constituía a própria essência da vida. Em torno dela, porém, o ritmo era sempre épico. Viesse de que poeta ou de que época viesse, o romantismo épico era sempre seu tom. E assim, aos sete anos, antes mesmo de poder ler sozinha e muito menos entender o que lia, declamei "Y-Juca Pirama" em um dos muitos espetáculos que a auxiliavam a sustentar os mendigos de Livramento, tirando-os das ruas e dando aos moços trabalho, aos velhos e doentes, tratamento médico e escola às crianças. Foi assim que liguei, já antes do entendimento, poesia à justiça social, por um elo indissolúvel. Depois vieram Castro Alves, Victor Hugo, em prosa e verso, e tantos, tantos outros que ora minha mãe, ora minhas professoras, e até um tenente do Exército (professor e poeta) me ensinaram a amar, mesmo sem compreender. E por que compreender de momento se deveriam ficar para sempre em meu indócil subconsciente, decidindo todo esse futuro confuso que é meu presente de hoje?

Mas foi com Margarida Lopes de Almeida que aprendi a amar Manuel Bandeira. Ela preferia os líricos e eram muitos os parnasianos de sua predileção. Já nem me lembro qual de seus poemas declamei primeiro, mas deve ter sido um soneto. Um soneto de amor, pois eu continuava a empolgar-me com quanta coisa não pudesse ainda compreender, e nessa época começava a prever em sonhos o que para minhas colegas adultas era emoção vivenciada. Elas, tanto quanto Margarida, divertiam-se com minha forma peculiar de dizer versos de amor e morte, mas me incentivavam a fazê-lo, pois lhes parecia que os poetas puros adquiriam em minhas manifestações de despertar adolescente uma nova dimensão. Manuel era o poeta especial para isto: seus poemas, sobretudo os mais vividos, sempre refletiram o eterno adolescente, o garoto que ainda espera pela vida que lhe chegará na Pasárgada.

E foi preciso que eu me tornasse adulta para sentir o angustiante lirismo dos "Meninos carvoeiros" ou a infinita tristeza escondida na extrovertida alegria de "Cai, cai, balão". Tristeza essa que Odylo Costa, filho acentuou em sua adaptação para teatro infantil. Foi um belo espetáculo aquele, apesar de frustrado na montagem demasiado adulta, quase *zarzuela.* Até hoje lembro o frio que me corria pela espinha com a bela interpretação de Ruth de Sousa, na frágil figura do filho da lavadeira que "trabalhava na composição do jornal e foi tuberculoso". Ele fazia balão como ninguém e quando o balão mais belo daquela Noite de São João foi sumindo, sumindo, céu adentro, e com ele o soprinho frágil do menino tuberculoso, toda a gente no teatro, fosse adulto, fosse criança, teve o coração apertado. Sentimentalismo exagerado? E que importa? Talvez seja o que nos falta hoje a nós e a todos quantos nos cercam, de um lado ou de outro. Um pouco mais de sentimentalismo ligado à realidade da vida, ainda mais feroz sem ele, talvez ajudasse a salvar o mundo. Mas todo o mundo tem medo de si mesmo, do que anda dentro de cada ser humano, que perdeu a infância e não quer recuperá-la.

Foi pena que Odylo não houvesse refeito a peça como nos prometeu naquela noite, foi pena que uma nova montagem não a colocasse mais ao alcance do público, mais dentro do teatro. Foi pena também que Manuel Bandeira houvesse chegado demasiado tarde ao nosso convívio. Nosso, de teatro, é claro, porque na imprensa e na arte sempre andou ele, além da poesia, que era sua arte, e da literatura, que era sua profissão, inclusive como

professor. Sendo essencialmente um poeta, deveria ter chegado ao teatro a tempo de integrar-se nele se não fosse um brasileiro, mas em seu tempo só os homens de cultura muito audaciosos ou muito influenciados pelo estrangeiro se atreviam a escrever para o teatro quase totalmente entregue ao comercialismo, apesar das tentativas de integração de grupos intermitentes.

Manuel, apesar de sua ativa participação no movimento modernista e em toda as suas conseqüências, inclusive o I Congresso de Língua Nacional Cantada, que mais tarde influenciou também a falada no teatro, não era tão audacioso quanto Oswald ou Mário de Andrade e não viu no teatro brasileiro o seu meio de comunicação, nem mesmo quando Álvaro Moreyra procurou atraí-lo para o Teatro de Brinquedo, ou quando nós procuramos interessá-lo no movimento de Os Comediantes. Isso porém não impediu que usássemos e abusássemos de suas poesias no meio teatral de renovação. Muito antes que Os Jograis de São Paulo começassem a provocar a recuperação da poesia declamada, completamente desmoralizada pela inflação declamatória dos últimos anos 20 e dos primeiros anos 30, já eu, no Conservatório Nacional de Teatro, fazia de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes e muitos outros o ponto de apoio de minhas aulas de arte dramática. Era uma fase em que raríssimos atores se atreviam a dizer poesias e ainda mais raros eram os que sabiam dizê-las. A declamação rasgada e gongórica de certas falsas imitadoras da Singerman havia destruído a arte de transmitir o verdadeiro espírito de poesia e a maioria dos jovens havia, inclusive, perdido o hábito de lê-la. Eu, que a eles tudo devia, passei a usá-los como exercícios de classe. Algumas adaptações saíram dessas aulas e muitos deles compareceram à ABI, onde funcionava a escola, para apoiar meu movimento. Manuel também apoiou, embora sem comparecer, mas gostou que eu usasse, também para educar a voz dos alunos, poemas como "Os sinos", "Belém do Pará", "Cai, cai, balão" (é este mesmo o nome?) e aquele que tanto fala do Recife: "Capiberibe, Capibaribe..." Às vezes me vêm à memória as palavras que o ritmo traz e lá se vai o título. Todos os poetas brasileiros passaram por minhas aulas, mas os preferidos, entre os modernos, sempre foram Manuel, Drummond e Joaquim Cardozo, o magnífico bissexto. E dessa forma, se Manuel nunca escreveu para teatro, esse muito recebeu, principalmente depois que Os Jograis, multiplicados por mil em todos os cantos de nossa terra, começaram a fazer dele o eixo de seus espetáculos. Sei que, mesmo

sem o *vocalise* clássico, muita voz foi concertada à custa, principalmente, de "Os sinos".

Mas coube a Cacilda Becker e a Ziembinski a glória de terem trazido Manuel Bandeira para o teatro, convencendo-o a traduzir para o Teatro Brasileiro de Comédia uma das obras-primas do lirismo universal: *Maria Stuart,* de Schiller. A tradução tornou-se uma obra-prima de transposição total. Pela primeira vez viu-se no Brasil a possibilidade de reproduzir em nossa linguagem corrente a complexa filosofia do romantismo alemão. Parecia impossível até aquele momento encontrar uma forma de comunicar, através do português do Brasil, a força de expressão dessa poesia, tão densa quanto simples. O resultado sempre fora uma complicação total, tão distante do espírito alemão quanto do nosso. Manuel conseguiu demonstrar que Schiller não é um *superpoeta,* condenado à reclusão das bibliotecas, deu-lhe vida e sabor, mostrou que seu ritmo é tão simples e direto quanto suas idéias, e que justamente por isso é um poeta de todos os tempos e de todas as terras. Aí ficamos sabendo por que o romantismo alemão foi uma fonte de renovação tão significativa em seu tempo quanto o expressionismo, também alemão, que ainda não foi superado. Foi pena que Bandeira não houvesse traduzido também Goethe, mas com *Maria Stuart* já temos o exemplo de como se pode transpor livremente um verdadeiro poeta sem trair uma linha do que escreveu. E assim se atualizam os escritores eternos. Sim, essa e outras traduções, além de suas poesias, fizeram de Manuel Bandeira também um homem de teatro como João Cabral, como Carlos Drummond, como Joaquim Cardozo, como todo verdadeiro poeta.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 27 out., 1968.

A Bandeira de Bandeira

Gilberto Mendonça Teles

A INSISTÊNCIA de Manuel Bandeira em se declarar "poeta menor" (como no poema "Testamento" e em pelo menos duas vezes no *Itinerário de Pasárgada*) parece que não foi tomada ao pé da letra pela crítica e creio que possivelmente nunca o será, devendo ser mesmo levada à conta de uma atitude de modéstia, a uma antífrase do poeta.

Em 1940, aos 54 anos, já se preparando para entrar na Academia Brasileira de Letras, mas ainda sem editor para as suas primeiras *Poesias completas* (publicadas à sua conta e a toda pressa "para que os acadêmicos tomassem conhecimento" delas); com uma grande experiência no exercício da poética e da retórica; com o hábito das boas leituras e das excelentes traduções; e, além disso, com o sentimento de estar diante de um mundo deflagrado que lhe oferecia de imediato novos temas, para os quais não se sentia naturalmente inclinado — o poeta e o crítico Manuel Bandeira, ao dar um balanço na sua vida e na sua obra, achou por certo que deveria pedir *desculpas* a seus leitores: "Sou poeta menor, perdoai!". É que, talvez, naquele momento, com medo da glória que chegava, nem tarde nem fria, Manuel Bandeira se voltasse todo para o seu primeiro livro e se deixasse no-

vamente trespassar pelo sentido metalingüístico do verso final de "Desencanto": "Eu faço versos como quem morre".

Estava aí a sua força: era na simplicidade, no tom de pessimista e de doente, e no jeito sem jeito de dizer e iluminar as coisas mais comuns que a sua poesia se apresentava essencial e diferente, velha e nova ao mesmo tempo, capaz de agradar ao antigo leitor parnasiano-simbolista e ao jovem renovador e vanguardista. Adquiria com isso ressonâncias populares e concorria, mais do que a dos outros, para a maior assimilação e para a afirmação da poesia modernista.

Toda a atitude dionisíaca que se pretende ler nos títulos e nos poemas de *Carnaval*, de *O ritmo dissoluto* e de *Libertinagem*, livros em que se encontram os seus poemas mais divulgados, não passa exatamente de atitude, de fingimento poético. No fundo, está sempre o triste, o só, a consciência estética da solidão; no fundo está o sentimento de resignação e até de calculada espera. Não a espera na esperança, como nos místicos; mas a espera consciente da morte, como nos céticos, de que o poema "Consoada", de inspiração machadiana, é um dos belos exemplos: "Quando a indesejada das gentes chegar / (...) / Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta, / Com cada coisa em seu lugar". Enquanto espera, vai registrando as suas lembranças de menino, de eterno convalescente, de amante, de amigo e de homem que, de vez em quando, naturalmente, toma consciência de problemas sociais e escreve poemas como "Meninos carvoeiros" e "O bicho".

Do mesmo modo, toda a serenidade, todo o apaziguamento que se pode imaginar a partir de títulos como *Estrela da manhã, Lira dos cinqüent'anos, Belo belo, Opus 10* e *Estrela da tarde* não passa de manifestação de tudo aquilo que, nos primeiros tempos modernistas, estava retoricamente reprimido e expresso. Daí essa ambigüidade resultante da luta entre o ser e o parecer em toda a poesia de Bandeira. Nos primeiros livros, o poeta é triste e tenta parecer alegre; nos últimos, a sua tristeza se manifesta em si mesma, tal como ela é, ao nível do ser. Quando pretende superar-se, resvala-se para a atitude filosófica ou irônica, comprazendo-se novamente no jogo de ser e parecer. Outra característica que atravessa todos os livros de Bandeira é, além disso, o carinho com que trata, com que sabe tratar todos os temas literários e artísticos. Na sua obra, a cultura literária do passado obtém o selo da modernidade. Passado e presente se intertextualizam, e permanecem.

Estas observações vêm a propósito do lançamento de mais uma reunião dos poemas e de alguns textos da prosa de Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa,* num único volume[1]. Por aí se pode ver a atualidade e a permanência da obra do poeta. Duas editoras (José Olímpio e Nova Aguilar) divulgam a sua poesiá, que continua a ser lida. A beleza dessa nova edição merece todos os louvores possíveis, principalmente quando comparada com o que se faz comumente no Brasil. Daí os reparos que lhe fazemos, sobretudo por se tratar de uma 3.ª edição, que se diz organizada pelo autor e enriquecida com o estudo *Itinerário de Pasárgada.*

Basta uma leitura rápida no elegante volume da Nova Aguilar para se compreender a necessidade de critérios textológicos mais seguros na preparação das edições da nossa poesia. Já era tempo, aliás, de se pensar seriamente em edições críticas dos poetas brasileiros do modernismo. Pensando bem, nem os parnasianos e simbolistas possuem ainda as suas edições críticas... E algumas dos românticos precisariam ser cuidadosamente revistas. Está aí uma boa sugestão para algumas teses de mestrado e doutorado: preparar edições críticas dos poetas brasileiros e contribuir efetivamente para o estudo da literatura brasileira.

Descuidos mínimos, de vírgula, de espaço estrófico, de alteração de palavras, de mudanças de tipos podem, contudo, trazer modificações ao significado maior do texto, além de obscurecer a leitura. É o que se pode ver, por exemplo, no poema "Estrada" (p. 191), onde a expressão "me ditar" aparece no lugar do verbo "meditar". No último terceto de "Menipo" (p. 173), o penúltimo verso está com ponto, quando deveriar estar com vírgula, como se vê na 1.ª edição da própria Aguilar. Também no poema "Camelôs" (p. 205) se nota a ausência do ponto num dos versos, o que poderia ser tomado como modernice de Bandeira, coisa que nesse poema não se verifica. No poema "Pardalzinho" (p. 265) falta ponto no segundo verso. Em "O homem e a morte" (p. 277), falta uma vírgula importante no final do verso: "— Sim, torna o Anjo, a Morte sou, / Mestra que jamais engana". Sem a vírgula, pode-se dar ambigüidade que contamina os dois versos. No famoso "Poética" (p. 207), que já foi mutilado num dos seus versos para a primeira publicação em livro,

[1] Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa.* 3.ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1974.

falta o espaço estrófico no conjunto de versos que começa com "Estou farto do lirismo comedido". Na p. 215, a palavra "Cussaruim" (que aparece também em dois outros poemas) está grafada "Cussarium", com metátese do *i*. Na mesma página, o nome de Múcio Leão entra sorrateiramente por baixo do pano (da página), aparecendo dentro da "Oração no saco de Mangaratiba", como Pilatos no Credo...

Além do mais, não se pode compreender a eliminação dos *Poemas traduzidos* e dos *Poemas musicados,* que integram a 1.ª edição, quando o próprio Bandeira, numa carta a Alphonsus de Guimaraens Filho, de 1965 (cf. *Itinerários.* S. Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974, p. 137), falando de suas *Poesias completas* que iam ser lançadas pela José Olímpio, escreveu: "Desta vez completas mesmo, pois incluirão os versos de circunstância e os poemas que traduzi". Ademais, acho que um poema como "Antologia", que está na *Antologia da moderna poesia brasileira,* organizada por Fernando F. de Loanda, em 1967, deveria fazer parte desta edição, pois é ainda o próprio poeta que, noutra carta (desta vez a Odylo Costa, filho), nos esclarece que se trata de um *centão,* palavra de origem latina e que significa "colcha de retalhos", escrevendo: "Tive a idéia de construir um poema só com versos ou pedaços de versos meus mais conhecidos ou mais marcados da minha sensibilidade, e que ao mesmo tempo pudesse funcionar como poema para uma pessoa que nada conhecesse da minha poesia".

Por aí se vê a importância que representam para a literatura brasileira a poesia e o pensamento poético de Manuel Bandeira. Ele não foi apenas o precursor, o que primeiro desdobrou o estandarte do modernismo; ele foi também o que mais soube dar ritmo e estabilidade estética à nova dicção poética. Não foi, pois, um "poeta menor". Tanto que é Carlos Drummond de Andrade quem escreve:

> Ontem, hoje, amanhã: a vida inteira,
> teu nome é para nós, Manuel, bandeira.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 maio, 1976 (com o título "Toda grandeza de Bandeira, poeta menor").

Três Livros de Manuel Bandeira

Joaquim-Francisco Coelho

I — A CINZA DAS HORAS

NO POEMA-EPÍGRAFE de *A cinza das horas* (1917), livro de 50 composições metrificadas e rimadas, todas de superior acabamento formal, o "mau destino" queima "sem razão nem dó" o coração do poeta, reduzindo-o a um montinho de "cinza fria". Torna-se de chofre tenebrosa a vida que se anunciava luminosa, e o poeta, de *bem-nascido* que era, transforma-se num deserdado da sorte, a caminhar sob o "Sol negro da Melancolia" como o *desdichado* de Nerval[1]. Na procura da luz perdida, a que se dedicará a vida inteira, o Eu lírico sofrerá ciclicamente altos e baixos, conforme se aproxime ou se afaste do objeto de seu

[1] Referência ao célebre "El desdichado", soneto de abertura de *Les chimères* (1854), de Gérard de Nerval (1808-1855), e que, muito glosado pela poesia do *fin-de-siècle* e de depois, com certeza terá sido uma das freqüentes leituras simbolistas do primeiro Bandeira. Nesse particular, vale lembrar que a crônica "Novo escultor", de *Flauta de papel*, alude à supra-realidade dos sonetos de Nerval.

desejo[2]. No ciclo de 1917, dominando pelo binômio cinéreo/funéreo, de matriz romântico-simbolista com tonalidades parnasianas, esse Eu fará principalmente versos como *quem morre* ("Desencanto"), debruçado a uma "janela desmantelada" que dá para o "vale do desalento" ("Ruço"). A certa altura, o processo de morrer, que se arrasta em agonia lenta e gotejante, confunde-se ao próprio ato de escrever; a tinta vira sangue, a tinta é sangue. De longe em longe, porém, aflora quando menos se espera o anelo de viver, quer em identificação panteísta com a *alma das coisas,* que sublima e serena no espírito as inflamações da carne ("Vozes de fora"), quer em sensual plenitude dionisíaca, sob a exaltação de um sol não já melancólico, mas "a pino", girando faiscante num ar "como de forja" ("Plenitude"). Os técnicos da psicanálise literária logo reconhecerão nesse conflito, de que a lírica de Bandeira constantemente se alimenta, a dialética de dois impulsos antagônicos, o tanático (fonte de imagens noturnas) e o genésico (fonte de imagens luminosas) — ambos resolvendo-se na síntese última da arte, "fada que transmuta e transfigura o mau destino" ("À sombra das araucárias"). Entre esses dois impulsos, situam-se, às vezes superpostos e gerando subtemas, os grandes núcleos temáticos da lírica bandeiriana: o amor e a morte, os paraísos da infância, os amigos e a família, a terra natal e a adotiva (geminadas e sublimadas da Cidade-Sonho de Pasárgada), a poesia — e, na infinidade de suas formas naturais ou milagrosas, o corpo mesmo da vida, que o poeta amaldiçoará ou celebrará consoante os *ups* e os *downs* de seu *mood* psicofísico.

Ao reorganizar, na citada transmutação/transfiguração da obra de arte, a realidade que lhe serviu de pretexto à criação, o Eu lírico adotará não apenas uma particular ideologia, senão também uma série de processos estilístico-formais para objetificá-la literariamente, quer os já estabelecidos pela tradição, quer aqueles outros em via de se estabelecerem, os quais constituirão instrumentos da vanguarda enquanto não se banalizarem pelo abuso ou pela academização. Caberá ao poeta, bem entendido, imprimir a uns e a outros desses processos o selo de sua individualidade, ora rejuvenescendo a forma clássica e não raro caduca,

[2] Ver, a propósito da angústia que se faz verso em torno do desejo e do seu obstáculo, a admirável Introdução de Gilda e Antônio Cândido (de Mello e Souza) à *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro, José Olímpio, 1966).

ora inaugurando na página branca módulos insolitamente novos de sentir e de dizer. Na fase de *A cinza das horas,* ainda alheia ao vanguardismo já em curso na Europa[3], a ideologia acima referida será principalmente a que divulgara o simbolismo, inclusive naqueles seus resíduos românticos tão a gosto dos decadentistas. Quanto aos processos de expressão, perfilham sobretudo (mas não exclusivamente) os mandamentos da *ars poetica* do parnasianismo, mediante um culto artesanal da forma que radica, é sabido, no solo do mais puro classicismo. Dentro desses esquemas e tendências, que agora tentaremos examinar em suas linhas gerais, sobressai de vez em quando a ainda tímida (mas já tangível) originalidade de Bandeira.

Que a infelicidade do poeta se cristaliza preferencialmente num discurso de cintilações simbolistas, prova-o, desde logo, não apenas a epígrafe de Maeterlink, retirada das edições posteriores de *A cinza das horas* — *"Mon âme en est triste à la fin, / Elle est triste enfin d'être lasse, / Elle est lasse enfin d'être en vain"*[4] — mas sobretudo o epíteto-chave da "Epígrafe" do próprio Bandeira, "Só", encastoado em singularíssimo contexto:

> Ah, que dor!
> Magoado e só,
> — Só — meu coração ardeu.

[3] Não carece levantar aqui a crônica do vanguardismo na Europa e de suas relações íntimas ou remotas com a literatura do Brasil, que o leitor poderá acompanhar, através de poemas e manifestos, no muito útil e documentado guia *Vanguarda européia e modernismo brasileiro,* de Gilberto Mendonça Teles (Petrópolis, Vozes, 1972). Mas valerá recordar, em benefício de um ou outro estudante mais distraído, que ao tempo do aparecimento de *A cinza das horas* várias manifestações vanguardistas já se tinham feito sentir no Velho Mundo, entre as quais o primeiro (1909) e o segundo (1912) manifestos futuristas, o expressionismo dos grupos das revistas *Der Eturm* (1910) e *Die Aktion* (1911), a publicação dos *Alcools* (1913) de Guilherme Appolinaire (1880-1918), com seus poemas-pontes entre a tradição e a invenção, etc.

[4] Trata-se de citação incompleta da estrofe inicial de "Ame de nuit", das *Serres chaudes* (1889), e que se compõe de cinco versos, sendo estes os não citados por Bandeira: *"Elle est triste et lasse à la fin / Et j'attends vos mains sur ma face"*. Na lírica e na prosa de Bandeira, há várias referências à obra de Maurice Maeterlink (1862-1949), autor de sedutora influência no simbolismo internacional, e cujos contatos com a literatura brasileira às vésperas do modernismo ainda não foram estudados suficientemente.

Retoricamente destacado por múltiplos artifícios de expressão — o eco enfático mediante anadiplose, a posição de rima final e aguda, a pontuação exclamativa entre travessões, etc. —, esse adjetivo, no qual tipografa o poeta os reveses de seu coração solitário, espelha algo mais que uma alusão a duas obras que ele muito freqüentou em seus anos de formação. *Le coeur solitaire* (1918), de Charles Guérin (1873-1907), e o *Só*, de Antônio Nobre (1867-1903), editado em Paris em 1897[5]. De fato, aqui o adjetivo enfatiza em particular a abrumadora solidão moral de que se sentiam vítimas os simbolistas, avatar da solidão bem mais física dos românticos, e que não raro se sutiliza — qual acontece em "Delírio" — nas variantes *solitude* e *soledade*, de sabor arcaizante muito a gosto da escola. Essa solidão, que acompanhará Bandeira pelo resto da vida, e que se alternará em seus versos com uma não menos forte necessidade de companhia (a dos amigos e a das amadas), poderá engendrar um monstro mental de forças incalculáveis, capaz de atormentar a alma de maneiras sutilíssimas, conduzindo-a a estados de estranho desespero. É o Tédio, *"ce monstre délicat"* da definição de Baudelaire, que o estudou em *Les fleurs du mal* (1857) na profundeza de seus abismos, após relacioná-lo a uma outra entidade não menos monstruosa, o Tempo, o qual aparece devorando a vida num soneto ("L'ennemi") dessa mesma obra. Propício ao surgimento da melancolia e da monotonia (palavras-eixo no léxico do simbolismo, onde se transformam, a partir do próprio Baudelaire, em verdadeiros emblemas da angústia moderna), o tédio, que em *A cinza das horas* cai até dos telhados ("Enquanto a chuva cai", "Cartas de meu avô"), enlanguesce e deprime a consciência, sub-

[5] Por trás do título de *A cinza das horas* haverá, talvez, a sugestão imagética do *Le semeur de cendres*, do próprio Guérin, coletânea de inspiração simbolista publicada em 1901. Mas as analogias param aí, já que a obra desse delicado e meio injustamente esquecido lírico francês não chegou a marcar nem de leve a de nosso pernambucano. Caso muito outro será o das analogias entre Bandeira e Antônio Nobre, as quais começam no plano da doença (ambos tuberculosos), prolongam-se no da expressão artística (ambos muito cônscios das leis da forma, até quando as transgridem informalmente), e culminam numa mundivivência mais ou menos idêntica (ambos acreditando na indiferença da natureza e na solidão e tristeza irreparáveis da condição humana). Não admira, assim, haja Bandeira relembrado e glosado, como se sabe, a obra de Nobre a vida inteira, a começar com aquele belo soneto laudatório de 1916, recolhido no ano seguinte em *A cinza das horas*, e onde se lê: "Com que magoado olhar, magoado espanto / revejo em teu destino o meu destino".

metendo-a, como em Verlaine (1844-1896), a crises de tristeza e lassidão indizíveis e inexplicáveis. Nos versos de "Delírio", em que tempo e tédio se confundem na alma sombria, a consciência angustia-se com a sensação inominável, sem nunca a definir ao longo do poema: "Que será que desperta em mim neste momento / Uma inquietação que é quase uma agonia?" Claro, parte dessa aflição inquietante provém dum abrasador sentimento erótico do mundo, que se faz tanto mais agudo quanto mais o poeta fantasia os paraísos da carne, os quais ele penetrará, por enquanto, apenas através da imaginação, dada a sua condição de inválido prostrado pela tísica. Não admira, por conseguinte, que o apetite sexual se veja disfarçado e sublimado na metáfora livresca, gerando o "Poemeto erótico", no qual o corpo de maravilha equivale à dádiva maravilhosa, feita do sonho e de milagre, e portanto inacessível:

> Teu corpo claro e perfeito,
> — Teu corpo de maravilha,
> Quero possuí-lo no leito
> Estreito da redondilha...

Dia virá, sobretudo depois da libertinagem modernista e da vitória paciente sobre a doença, em que seus versos celebrarão sem disfarce as alegrias do sexo. Por ora, todavia, o sensual rima nele com o cerebral, da mesma forma que a melancolia se banha em ironia e o sofrimento se reconforta nos prazeres do pensamento. No fundo, tudo não passa de uma operação lúdica, a que a inteligência se entrega em seu afã de minorar, quando possível, o desalento que a tuberculose impõe ao corpo e o Tédio ao espírito. Desalento que, a nível cromático da expressão, encontra a sua correspondência na meias-tintas crepusculares, nas tonalidades delinqüentes em que se esfuma a realidade, às vezes envolta em sombras mal o dia amanhece: "Esta manhã tem a tristeza de um crepúsculo. / Como dói um pesar em cada pensamento / Ah, que penosa lassidão em cada músculo..." ("Desesperança"). Mas essas tonalidades fugidias, típicas da escola simbolista ao influxo da qual se formou o nosso poeta, manifestam-se com maior força nas cenas de fim de tarde, quando o sol, no recolhimento do poente, estabelece uma cósmica analogia com os sentimentos que se interiorizam. Esses crepúsculos, de que há vários exemplos na coletânea em discussão — "Um sor-

riso", "Cantilena", "Ao crepúsculo", etc. —, constituem, todavia, apenas o estágio preliminar a um outro gênero de paisagem, o noturno, que os simbolistas foram buscar aos românticos e aos parnasianos para insuflá-lo de significações psicológicas bem mais vastas e profundas. Será a casa da "Paisagem noturna" de 1912, escrita em Teresópolis, e na qual a lua, "história de luz" na terminologia litúrgica da escola, exorciza o satanismo da alma criminosa com animar e transfigurar a "solidão cheia de vozes". Desse poema, que chega a ser admirável no caprichoso rendilhado de seus lugares-comuns, e no qual o plenilúnio romântico parnasiano se espiritualiza nas constelações e convenções do Símbolo, desse poema é que partirão, em maior ou menor escala, os memoráveis noturnos da poesia de Bandeira, aqueles em que o sortilégio da noite, tão caro ao romantismo, ligar-se-á muita vez à intuição da morte ou ao lado obscuro e demoníaco do amor e da alma. Por singularidade, aqui já se fazem ouvir também — "cadentes, metálicos e pontuais" — os sapos tanoeiros do brejo, batráquios a que em *Carnaval* o poeta dedicaria inusitada atenção.

Da musicalidade simbolista é ainda *A cinza das horas* um relevante documento, nisso que a maior parte de suas composições orquestram-se em função do ritmo inefável, obtido por um tratamento intencionalmente sinfônico do texto, até mesmo na área da pontuação. Em busca de andamentos ondulantes, que circularão na área do poema com repetições de um *leitmotiv* wagneriano, o poeta chega a subverter a acentuação tradicional de certos tipos de verso, os quais adquirem assim extraordinária fluidez. O alexandrino, por exemplo, cujos hemistíquios o parnasianismo mais rígido fazia pendular qual um relógio monótono, desdobra-se agora num compasso de onda, em variadas alternâncias e cesuras. Empregadas com valor sugestivo, as reticências suspendem mais do que nunca o pensamento no tempo, criando não só a elipse mental do dito pelo não-dito, recurso habitual em Bandeira, mas sobretudo a pausa lenta, sutil, a prolongar-se num silêncio tão ou mais expressivo do que a melodia que se procura. Assim sucede em "Natal", peça paradigmática nesse sentido:

> Penso em Natal. No teu Natal. Para a bondade
> A minh'alma se volta. Uma grande saudade
> Cresce em todo o meu ser magoado pela au-
> [sência.

Tudo é saudade... A voz dos sinos... A cadência
Do rio... E esta saudade é boa como um sonho!
E esta saudade é um sonho... Evoco-te...
[Componho
O ambiente cuja luz os teus cabelos douram.

Aqui as rimas internas também são música, numa correspondência com as harmonias íntimas do coração, que se abandona à emoção evocada pela voz dos sinos. Como igualmente serão música as repetições em *da capo* e *ritornello,* que tanto aparecem no livro, e sobre as quais se expandiu o poeta no *Itinerário de Pasárgada,* frisando que a eurritmia de muitos de seus versos devia-se à educação musical que recebera em casa, nos tempos de menino e moço.

No capítulo das aliterações, que não interessa aprofundar, a coletânea é também muito rica, mas duma riqueza cuidadosa e discreta, sem o alarde da que emprestou notoriedade aos nossos grandes aliteradores do período, máxime aqueles dois por quem Bandeira nutriu sempre alta e pública admiração, Cruz e Sousa (1861-1898) e o português Eugênio de Castro (1869-1944). No caso de *A cinza das horas,* pode-se até falar, forçando um pouco a nota, de um desejo de aliterar à distância, isto é, não já dentro do mesmo verso, estrofe ou poema, senão dentro do mesmo livro, encarado como um só e único poema extenso, a ser lido no conjunto de sua estrutura coerente e totalizadora, e em função de vocábulos preferenciais que se iniciam pela mesma letra, sílaba, som, etc. Encontra-se-iam nessa situação todas as variantes (as próximas e as remotas) de dor, termo de alta freqüência no texto (13 vezes no singular, contra apenas uma no plural): desgraça, desventura, desgosto, desânimo, desencanto, desalento, desesperança e, quando em conotação negativa, destino. Pouco importa que essas espécies de mágoa não alternem na mesma página; quando, em silêncio, praticamos a leitura mental da obra, de que a leitura visual é apenas a primeira etapa, essas palavras magoadas fundem-se numa só e mesma aliteração, grifando um só e mesmo infortúnio enfático.

Ao simbolismo-decadentismo filia-se, por outro lado, uma parte considerável do léxico do livro, sobretudo na série nome/verbo/adjetivo: névoa, lírio, harmonia, crepe, espirais, nevrose, crâneo, luar, tédio ermo, círio cinza, etc.; adelgaçar-se, penar, apodrecer, transmutar, turvar, gemer, esparçar, verter, esvair-se,

arder, flamejar, transir-se, etc; delinqüescentes, funerais, langorosas, evangélicas, franzino, mortiça, astral, embrumada, merencória, crespuscular, moribundo, etc. Mas o poeta que recorre a tais palavras, algumas das quais ele fará suas para o resto da vida, o Bandeira que chega a recuar no tempo para falar de coisas que ele não viu (castelãs, infantas, aias) só por obediência a um ideário livresco — esse mesmo poeta é já capaz de referir-se, no corpo de um epicédio de inspiração simbolista ("Elegia para minha mãe"), a um telegrama: "Temias os trovões, o telegrama, o escuro", assim como de justapor a uma estatueta de Tanagra, não um cisne, a ave literária da época, mas uma simples e humilde galinha, dentro de um contexto coloquial e irônico-prosaico que será primacialmente o seu, quando ele embarcar na aventura modernista:

Adiante uma senhora magra,
Em ampla charpa que a modela,
Lembra uma estátua de Tanagra
E, junto dela

Outra a entretém, a conversar:
— Mamãe não avisou se vinha.
Se ela vier, mando matar
Uma galinha.

Curiosa é a atitude que ele adota num verso de "Inscrição", afastando-se, pela simplicidade, do gosto requintado do tempo:

Eram as suas mãos mais lindas sem anéis....

Ora, qualquer simbolista contemporâneo, ao falar dessa mão, não hesitaria em cobri-la de anéis, e mais anéis, porquanto *"Des doigts où scintillent des bagues / Convient à touts les féeries"*, conforme a lição dos *Crespuscules* (1879), de André Fontainas (1865-1946), o poeta menor que, entre outros, Bandeira andou lendo na fase de Clavadel. Todavia, se a lição desse e de outros exemplos — como a incorporação do texto folclórico no contexto, também referente a jóias, de "O anel de vidro" — já denuncia, em meio aos clichês do tempo, o sinal de uma nascente individualidade, não será menos certo que essa mesma individualidade continua ainda bastante adstrita a certos ditames da Convenção. Um deles, além dos que acabamos de ver em relação ao ideário do simbolismo, largamente seguido pelo poeta, cristaliza-se na

tendência, provinda do parnasianismo, de sobrepor o verso à poesia, fomentando o surgimento de uma *écriture artiste* em que o meio predomina ostentivamente sobre a mensagem. Certo, os sentimentos reais do Bandeira tísico emprestavam aos seus versos parnasianos, segundo acentuou Adolfo Casais Monteiro, uma ressonância desesperada em que já se continha uma criação pessoal [6]. Ainda assim, e não obstante os casos de poesia sentida do livro, inclusive os dois citados por Casais ("Antônio Nobre" e "Renúncia"), muito do sofrimento de *A cinza das horas* acaba, por assim dizer, se extinguindo num drama estático, encarcerado nas formas — belas, mas frias — do Parnaso, as quais ocupam mais de dois terços do volume. Basta lembrar que aí imperam as composições de forma fixa, em especial o soneto, empregado 13 vezes, uma delas para prestar "A Camões", com quem Bandeira muito se adestrou no traquejo dos metros clássicos, comovente homenagem em decassílabo heróico. Dois outros gêneros poemáticos que o Parnaso desencavou à tradição — o rondó e a vilanela, ambos discutidos em detalhe numa das grandes bíblias teóricas da escola, o *Petit traité de poésie française* (1872) de Théodore de Banville (1823-1891) — surgem respectivamente em "Volta" e "Chama e fumo". Na "Boda espiritual", de fecho memorável — "E te amo como se ama um passarinho morto" — impõe-se a prática da *terza rima*, recuperada em França por Théophile Gauthier (1811-1872), entusiasta do Petrarca dos *Trionfi*, que aí recorreu a esse dispositivo poemático, e prontamente adotado pelo Parnaso, do Leconte de Lisle (1818-1894) dos *Poèmes barbares* (1862) ao José-Maria de Hérédia (1842-1905) de *Les trophées* (1893). Também se deverá à obsessão do artifício parnasiano o fato de 33 dos 50 poemas do livro virem compostos em alexandrinos e octossílabos, metros favoritos da escola em discussão. E se Bandeira, conforme observáramos no caso de "Natal", é capaz de desarticular o alexandrino clássico, eliminando-lhe a cesura mediana à cata das flutuações mais melódicas do simbolismo, já nos sonetos "A aranha" e "D. Juan", ambos de te-

[6] *Manuel Bandeira* (*Estudo de sua obra poética seguido de uma antologia*). Lisboa, Editorial Inquérito, 1943, p. 14. Esse pioneiro estudo, fundamental a muitos títulos para a compreensão adequada da lírica bandeiriana, tem sido reeditado várias vezes, podendo ser consultado com o melhor dos proveitos em sua versão atualizada e aumentada de 1968, prefácio às *Poesias de Manuel Bandeira*, da Portugália Editora de Lisboa, Coleção Poetas de Hoje.

mática parnasiana, vemo-lo novamente em atitude classicizante, a cesurar o verso de maneira simultaneamente fonética e psicológica, tal como o exigiam os preceptores oficiais, entre os quais aquele hoje quase esquecido poeta e crítico Auguste Dorchain (1857-1930), em cujo *L'art des vers* (1905), notável compêndio no gênero, o nosso pernambucano confessadamente estudou a prosódia poética francesa. Enfim, serão ainda frutos do Parnaso, no interior dessas formas/fôrmas, o exercício generalizado do *mot juste,* da terminologia científica e fora do comum, do léxico alusivo às artes plásticas e, naturalmente, de dois recursos versificatórios de que o poeta mesmo fará troça em "Os sapos" do *Carnaval*: a sinérese e as rimas não-cognatas.

Esse vem a ser, em traços bem gerais, o Bandeirante inaugural de *A cinza das horas,* obra que não continha tudo o que ele havia escrito até 1917, senão apenas uma seleção de poemas que ao estreante — sabemos do *Itinerário de Pasárgada* — pareciam ligar-se pela mesma tonalidade de sentimento e pelas mesmas intenções de fatura. Como já conhecemos, no conjunto, a natureza deste sentimento e as linhas mestras dessa fatura, poderemos agora resumir, em conclusão, a história geral do livro, que correria mais ou menos assim: o Eu lírico de *A cinza das horas* sofre a amargura de dores reais, causadas por um mau destino que lhe arrebatou e queimou a boa estrela e, com ela, a vontade de viver num mundo ermo de felicidade. Ao nível da expressão artística, este drama chega até nós de maneira estática, em formas onde o livresco predomina sobre o literário, visto achar-se o poeta ainda muito vinculado às convenções da escrita do tempo (máxime a parnasiano-simbolista), das quais oficialmente se livraria em *Libertinagem* (1930), após mascarar-se no *Carnaval* (1919) e diluir, em *O ritmo dissoluto* (1924), algumas das idéias estéticas que (in) conscientemente recebera da Tradição[7].

II — Carnaval

Nem carece chegar ao "Epílogo" do livro para descobrirmos que o *Carnaval* anunciado no título não passa, numa larga me-

[7] As citações, no texto, à lírica de Bandeira referem-se à edição da *Estrela da vida inteira,* mencionada na nota 2 acima.

dida, de um carnaval *sem nenhuma alegria.* O poema em prosa da "Epígrafe" — primeiro de uma série de futuros poemas em prosa onde a vida assume com freqüência o aspecto de um conto cruel — já asseverava isso mesmo, ao falar de um sorriso que se transmuda em "ricto amargo" e de uns olhos baços como "duas poças de água suja". Retornarmos assim, vê-se logo, não só ao temário (as dores do mundo, o amor falhado, os abismos do tédio, a consciência do desengano e da morte), como também ao clima de sofrimento de *A cinza das horas,* sendo de assinalar, porém, uma diferença essencial. Agora o poeta enfrentará esse sofrimento com um riso carnavalesco em que, por trás da careta trágica da morte, aflora também uma afirmação da vida. Trata-se, naturalmente, de uma medida de fundo terapêutico, muito próxima daquela carnavalização da realidade a que se reporta Bakhtin, nas suas análises sobre Dostoievski[8], carnavalização que no Bandeira desta época faz-se precipuamente dramática, porquanto é do interesse do Eu lírico mascarar e despersonalizar o sentimento/sofrimento. Destarte, mascarado e despersonalizado, pode o poeta entregar-se livremente aos mais orgiásticos entusiasmos, começando já na "Bacanal" por que se inicia o volume, e cujo primeiro verso — "Quero beber! cantar asneiras" — um crítico do tempo, ou por ignorância ou por malícia, tomou infelizmente ao pé da letra, afirmando que o Autor conseguira plenamente o que desejava[9]. Aliás, na segunda estrofe do poema, a afirmativa:

> Lá se me paro a alma levada
> No torvelim da mascarada,
> A gargalhar em doudo assomo...

[8] Bakhtin, Mikhail. *Problem of Dostoievsky's poetics* (traduzido por R. W. Rotsel), especialmente o cap. 4. Vale igualmente acentuar que a atmosfera orgiástica do carnaval de Bandeira também recorda, por outro lado, a não menos terapêutica embriaguez do estado dionisíaco, a que se refere Nietzche no cap. 7 de *A origem da tragédia,* embriaguez que produza condição letárgica na qual se desvanece toda recordação pessoal do passado.

[9] Bandeira reporta-se ao incidente no *Itinerário de Pasárgada* (p. 48 do vol. 2 de *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958), referindo-se ainda a um comentário da *Revista do Brasil,* segundo o qual o subjetivismo complicado do *Carnaval* não passava do que, noutros tempos, se chamava tolice.

demonstra com clareza que a despersonalização equivale a uma liberação curativa, prenúncio de uma ainda maior libertinagem que há de vir. E curativa será ainda, pelos mesmos motivos, a pantomima que vem depois da bacanal, encenada por figuras e situações oriundas da tradição da Commedia del'Arte — Pierrete, com "olhos súplices, pupilas tontas e a carne complicada" ("Pierrete"); Colombina, a amada esquiva, distribuindo tapas em vez de beijos ("Canção das lágrimas de Pierrot"); Arlequim, sem gloria nem vintém, mas de "braços pródigos" ("O descante de Arlequim"). A peça não se completaria sem Pierrot, que entra em cena com a "fronte esquálida e a carcaça caquética ("Pierrot branco"), envergando uma túnica inconsútil / feita de sonho e de desgraça" ("Poema de uma quarta-feira de cinzas") e pensando em "fugir na morte / À miséria cotidiana" "A silhueta"). Ao transferir para essas personagens a carga emotiva de suas angústias e frustrações, a alma como que sentimentalmente se desanuvia, encontrando no dispositivo dramático a panacéia contra todos os dissabores. A partir de *Libertinagem,* essa, digamos pantomimação da cor mudar-se-á conscientemente, com requintes de um humor negro e até perverso, numa sistemática e diuturna paródia da dor, sob o influxo do estilo parodístico em que a crítica especilizada já discerniu, com razão, uma das salientes linhas de força da lírica moderna[10].

Certo, nem todos os 33 poemas de *Carnaval* utilizam-se da convenção teatral, bastando recordar "Confidências", "Madrigal" e "Hiato", puras confidências lírico-pessoais. Mas o fato é que predomina na coletânea uma atmosfera (inclusive nas cores e nos perfumes) de *bal masqué,* sugerida a partir do caprino da capa, na qual o fauno à Mallarmé nos remete gráfica e mitologicamente ao deus da máscara, Dionísio. E não deixa de ser significativo que até a alegria — a qual surge no "Sonho de uma terça-feira gorda" e logo desaparece no "Poema de uma quarta-feira de cinzas" —, até a alegria se torna profunda e silenciosa, ocultando-se sob a negrura dos dominós. Dentro da mesma política de ocultação da realidade, a morte, que em *A cinza das horas* caminhava sem véus, esconde-se agora sob o eufemismo de "A

[10] A idéia de que a visão moderna se compraz no tratamento parodístico dos sentimentos e situações, defende-a José Guilherme Merquior em "A estética do modernismo do ponto de vista da história da cultura", in *Formalismo e tradição moderna (O problema da arte na crise da cultura)*. S. Paulo, Forense Universitária, 1974.

dama branca" ou de "estranha vulgívaga", a lembrar, por antecipação, a elipse não menos eufêmica "A indesejada das gentes", de "Consoada", a bela e sintética *ars moriendi* de *Opus 10*.

Estilisticamente, revestem-se da maior importância as composições e soluções formais dessa fase, tanto as ligadas, em maior ou menor escala, à preceptiva parnasiano-simbolista, quanto as que já indicam, embora tenuamente, uma possível busca de caminhos na direção de uma escrita, se não modernista, pelo menos moderna, ou pouco convencional. Encontrar-se-ão no caso das primeiras, antes de mais nada, os pastiches parnasianos a que Bandeira chamou de "fundos de gaveta" na prosa do *Itinerário*: "A ceia" e "Menipo", de 1907, "Verdes mares", de 1908, "O súcubo", de 1912, e "A morte de Pã", sem data, mas com certeza concebido e escrito por esses anos, considerando-se que se filia à mesma árvore temático-estilística dessas outras peças. A forma de tais pastiches é a de soneto alexandrino, mas com acentuação variada, nisso que ao poeta o alexandrino clássico jamais o satisfez[10]. Em "A ceia", quadro de plasticidade *kitsch* ao gosto do tempo, ao rimário extravagante do parnasianismo — *macabro / volutabro, esguias / enguias* — casa-se o anticlericalismo supostamente sacrílego do decadentismo: "Entre os seios liriais de uma matrona, o Papa / Deixa cair, rindo, um punhado de confeitos". Todavia, bem mais relevantes que esses arremedos epigonais, de valor hoje apenas histórico, serão aqueles poemas nos quais persiste, dentro de estruturas formais bastante rígidas (baladilhas, rimancetes, madrigais, rondós, etc.), a herança da imagética simbolista-decadista: adagas, súcubos, andróginos, virgens em devaneios, pierrôs místicos, e assim por diante. Às vezes, podemos até surpreender, no campo de uma mesma imagem, o mecanismo de transmissão e persistência dessa herança: em "Arlequinada", por exemplo, quando a "cinza fria" de 1917 muda-se substantivamente em "cinza dos desenganos". Vez por outra, o tom do discurso figurado pode mesmo nos mergulhar, qual sucedera no volume anterior, na atmosfera do mais pleno romantismo: tal o caso do hugoano "alfanje rútilo da lua", de "Bacanal", ou ainda da epígrafe de "Toante" (*"wie ein stilles Na-*

11 Ver, no Epistolário da citada edição da *Poesia e prosa* de 1958 (vol. 2), a carta n.º 4, ao tio Raimundo Bandeira, onde se lê: "O alexandrino clássico não me satisfaz. Ao cabo de algum tempo tenho sempre uma impressão de monotonia, até em Racine, que é o mais perfeito dos versificadores da escola".

chtgebet"), emprestada ao *Die Shilflieder* de Nikolas Lenau (1802-1850), poeta cujo grande espírito romântico Bandeira celebra em decassílabos em "A sereia de Lenau". Curioso é o que sucede em "Alumbramento", onde a visão do corpo feminino, cristalizada ao longo do poema no metaforismo litúrgico do simbolismo, consuma-se na declaração sem rodeios: "Eu vi-a nua... toda nua". Comparável à experiência mística, a experiência erótica altera o funcionamento dos sentidos e da vida psíquica, transportando o espírito alumbrado a paragens de sonho e sortilégio. Esboça-se aqui a idéia da carne como espetáculo maravilhoso e redentor, que Bandeira acalentará em fases várias de sua obra poética, ao lado de concepções outras, menos festivas, do fenômeno amoroso. Na própria "Bacanal" introdutória da coletânea, aliás, o amor se entrelaça na morte, quando as serpentinas carnavalescas, que também o são de Eros, viram num trocadilho trágico serpente de fatal peçonha: "As serpentinas dos amores, / Cobras de lívidos venenos..."/.

Mas lida com batráquios, e não com ofídios, a peça que se tornaria a mais popular do *Carnaval*, "Os sapos", paródia pentassilábica em feição de fábula, e dividida em 14 estrofes de rimas alternadas. A gênese desses versos, Bandeira a esclareceu no *Itinerário*, insistindo que fora sua intenção satirizar certos ridículos do pós-parnasianismo brasileiro, mormente em sua subserviência à chamada consoante de apoio, de importação francesa, e à rima não-cognata. Curiosamente, porém, esses e outros recursos — o batráquio do decadentismo, o rimário simbolista (penumbra/deslumbra), o léxico do Parnaso (primo, lavor, frumento sem joio), etc. — constituem elementos estruturantes de "Os sapos", espécies de poética *à rebours* que se fabrica com aqueles mesmos princípios e ingredientes que ela própria recusa e satiriza, mediante um processo de reversão irônica já meio contaminado pela atitude vanguardista. Que essa inusitada composição, criticando o passado, fazia-o em função não já do presente, mas do futuro, prova-o o fato de ter ela servido, como se sabe, de peça programática num dos recitais de poemas da Semana de Arte Moderna de 22, onde se pode dizer que soberbamente ilustrou, entre nós, a *"longue querelle de la tradition et de l'invention"*, aludida por Appolinaire num de seus mais belos caligramas[12]. No caso par-

[12] "La jolie rousse", dos *Calligrammes*, de 1918. Na prosa do *Itinerário*, Bandeira confessa que achou num poema de Apollinaire, "La chanson du mal-aimé", dos *Alcools* de 1913, a primeira revelação da nova poesia. E

ticular, a tradição se manifesta na grita da saparia, seguidora dum catecismo esteticamente rígido e mecânico e defensora dum impessoal gênero de arte em que só contam as exterioridades da forma; a invenção, ao contrário, encarnar-se-á na atitude do avecururu, o qual, preferindo o solução ao grito, a introspecção ao falatório, e a solidão do *perau profundo* — propícia aos trabalhos do espírito — à promiscuidade das assembléias iluminadas, advoga automaticamente a obra de arte personalíssima e sofrida, que não pode e nem deve, por isso mesmo, submeter-se a codificações restritivas de escola alguma. Dentro da já mencionada estrutura dramática do *Carnaval,* é claro que o sapo-cururu também aí representa, em última análise, mais uma *persona* de Bandeira, e *persona* tanto mais ostensivamente grata quanto mais nos damos conta de que foi "Os sapos", e não outra, a peça de abertura dos *50 poemas escolhidos pelo autor,* em 1959, para a edição hoje rara dos *Cadernos de Cultura,* de Simeão Leal.

Quase tão relevante quanto "Os sapos" para o estudo da evolução da lírica bandeiriana é "Debussy", que Casais Monteiro achava de pouco valor como poesia, mas muito fundamental do ponto de vista histórico, porquanto constituía um esboço do que o modernismo havia de desenvolver em todos os tons: nota impressionista em que se procura transpor poeticamente a própria sensação (aqui uma sensação visual)[13]:

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balança
— Psiu... —
Para cá, para lá...
Para cá e...
— O novelozinho caiu.

também admite, na entrevista a Paulo Mendes Campos para o n.º 13 de *Província de S. Pedro* (Porto Alegre, mar.-jun., 1948), que ao tempo do *Carnaval* continuava sendo Apollinaire um de seus poetas preferidos.

[13] Ver o Prefácio a *Poesias de Manuel Bandeira.* Lisboa, Portugália, 1968.

"Esplêndido como fatura", escreveu a Bandeira o amigo Mário de Andrade, agradecendo-lhe em carta de 1922 a remessa tardia de *Carnaval,* cujas páginas ele confessa tinham-lhe produzido "tanta impressão há coisa de dois anos e meio. Mas a fatura", prossegue, "pouco me interessa. Entende Debussy duma outra maneira. Não tenho a *sensação* Debussy ao ler teus versos. Nem mesmo do autor da *Boite à Joujoux* e do *Children's corner*. Sabes que mais? Lendo ou evocando o teu pequeno poema, lembro-me imediatamente, imagina de quem?... de Erik. O Satie do *Minuete,* da *Aubade,* dos *Morceaux en forme de poire.*"[14] Não importa, a rigor, a que sentido ou sentidos esses versos se dirigem, iniciado o processo da leitura. Importa é que em ambos os críticos-poetas — um dos quais nado e criado no sistema fonético-prosódico de Portugal — provocaram uma sensação nova, circunstância tanto mais curiosa quanto o poeminha, no fundo, é bem mais *velho* do que parece ou parecia, preso como ainda se encontra à pontuação simbolista (as reticências com função sugestiva) e à obrigação de pausa e de rimas geradoras de musicalidade. De qualquer modo, a sensação que se procura captar já se exprime coloquialmente, através de uma linguagem sem pose nem mistério, linguagem que, na sua reverência à naturalidade da fala, não hesita sequer em transcrever um *psio*. Acresce que aqui já funciona com eficiência, a rendilhar de ingenuidade e ternura o objeto e o ambiente nomeados, aquele tipo de diminutivo peculiarmente bandeiriano, rasgo de estilo em que o poeta reconheceu um dia a influência da fala materna e que tão forte relevo adquirira em seus versos da maturidade, máxime quando aplicado ao reino animal[15].

Enfim, quando chegamos ao "Sonho de uma terça-feira gorda", poema que oficialmente documenta a adesão de Bandeira ao verso livre — embora ainda acuse, segundo reza o *Itinerário,* o sentimento da medida[16] —, já se pode flagrar o poeta a caminho

[14] Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, Simões, 1958, p. 11.

[15] A história desses diminutivos maternos, Bandeira a relatou em "Minha mãe", crônica de saudades da *Flauta de papel,* e de muita riqueza informativa para os futuros biógrafos do poeta.

[16] Esse sentimento da medida, soube o nosso poeta esplendidamente transportá-lo para o seu verso modernista, que, no meio da mais louca libertinagem, conserva um rigoroso equilíbrio fonético-prosódico. O mesmo se poderá dizer dos seus hoje clássicos "ponteios concretistas" e ainda,

de sua futura modernidade, procurando, além de um assunto, um ritmo que lhe permita abordar e registrar o real sem as imposições temático-métricas do passado.

Com efeito, e não obstante verbalizar-se esse sonho num vocabulário ainda recheado de tradicionalismos expressivos — clangores de fanfarras, ar lúgubre, préstitos apoteóticos —, uma atmosfera e uma escrita novas aqui se esboçam, merecedoras da maior atenção.

O carnaval, por exemplo, baixa dos salões para a rua, motivando uma mudança de óptica que expõe a poesia de Bandeira, até então intimista e intramurada, ao seu primeiro contato unanimista com o burburinho da "multidão inumerável". Esse último epíteto, aqui esplendidamente destacado na ponta da estrofe, não é outro, aliás, senão precisamente aquele que, em idêntica situação retórico-espacial, definirá, a partir de *Libertinagem,* a disponibilidade e a natureza do ritmo no conjunto da lírica do poeta. A comparação que fecha a primeira estrofe, "Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas", já espelha, inclusivamente no erotismo transfigurado, o realismo visionário do Bandeira maduro, construído de uma insuspeitada aliança entre situações físicas e mentais as mais contraditórias na aparência. Todavia, o momento talvez mais moderno do sonho em debate ocorre, não quando o erótico se alça a alturas transfiguradoras, como no caso acima, mas, ao contrário, quando ele desce realisticamente ao nível do mundano, a exemplo desta cena em que "mulheres de má vida" desfilam sobre carros alegóricos:

> Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida,
> De peitos enormes — Vênus para caixeiros.
> Figuravam deusas, — deusa disto, deusa daquilo, já
> [tontas e seminuas.

"Empoleiradas" que nem galinhas (a consciência semântico-filológica do poeta bem sabia que empoleiradas remete, por analogia, ao idiomático e dicionarizado termo *galinha,* mulher que se entrega facilmente), essas mulheres de má vida não mais exibem

e sobretudo, da derradeira *ars moriendi* que escreveu, "Preparação para a morte", de *Estrela da tarde,* onde ao cartesiano do pensamento corresponde um não menos estrito cartesianismo da forma, absolutamente geométrica na pureza construtivista dos seus 16 versos.

os seios liriais daquela cortesã de "A ceia", o já citado pastiche parnasiano de 1907. Eles, seios, são agora o que são, e o poeta não lhes alterará a medida nem a forma com qualificativos deturpadores da realidade dos fatos, ou de realidade intrínseca do próprio poema, interessado em pintar com exatidão essas "alegorias ingênuas, ao gosto popular, em cores cruas". E quando se recorre à alusão mitológica, é para (digamos) destroná-la e readaptá-la a uma nova retórica, mais condizente com um tempo comercial que dessacraliza pela estandardização quaisquer tipos de divindades: "deusa disto, deusa daquilo". Por isso, porque chegou mesmo a hora do crespúsculo dos deuses e da invasão do profano nos domínios do sagrado, Vênus perde a aura e entra a copular prosaicamente com caixeiros. O texto, vê-se, emite uma modalidade de informação muito rica, valendo-se de um estilo que mescla satírica e/ou parodisticamente as sugestões do sublime e do grotesco dentro das coordenadas da humanidade mais cotidiana. A partir de *O ritmo dissoluto,* conforme será possível constatar, essa informação aumenta em riqueza e começa a adquirir vida e ressonância próprias, tornando-se não mais esporádica ou acidental, como no "Sonho" que vimos, mas assunto essencial e freqüente de poemas inteiros. Tudo isso, bem entendido, há de correr paralelo ao nascimento e à prática de um novo tipo de verso, o verso bandeiriano, fruto das conquistas da vanguarda e do longo convívio do poeta com os módulos clássicos da expressão tradicional[17]

III — O RITMO DISSOLUTO

O ritmo dissoluto de Manuel Bandeira apareceu em 1924, junto com a 2.ª edição de *A cinza das horas* e o *Carnaval,* e reunindo ao todo 24 poemas, vários dos quais datadamente contemporâneos dos de *Carnaval* ou mesmo anteriores a ele. Isso explica, em grande parte, a diferença de tom e sobretudo de técnica entre as composições do livro, as 16 primeiras ainda presas, em maior ou menor escala, a formas e sensações da(s) fase(s) anterior(es),

[17] Os poemas de Manuel Bandeira, citamo-los aqui pela edição das *Poesias reunidas: Estrela da vida inteira.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1966.

e as oito últimas ostensivamente orientadas no sentido de *dissolver* (daí o "dissoluto" do título) essas formas e sensações na modernidade libertária de um ritmo novo, próximo já daquele que será inconfundivelmente o de Bandeira a partir da *Libertinagem* de 1930. Poder-se-ia então escrever, *grosso modo,* e ampliado o sentido normal dos termos entre aspas, que em *O ritmo dissoluto* há dois terços de antigo contra apenas um terço de moderno, com uma ou outra peça enquadrando-se ocasional e simultaneamente em ambos os grupos.

Na parte *antiga* do livro, reconheceremos sem dificuldades o resíduo romântico-parnasiano-simbolista, a começar logo do poema-pórtico, "O silêncio", em que o amor se banha na morte e a carne — "carne de âmbar, nua" — quase se espiritualiza na aspiração de mais ternura. A alternância entre as rimas toantes e consoantes, que empresta a esses versos uma cadência de balanço, volta a ser empregada, mas discretamente, na composição que se lhe segue, "O menino doente", acalanto que bem poderá ser, como tantos outros da lírica bandeiriana, transposta reminiscência biográfica de quem volta e meia poetiza, às vezes em circunstâncias dolorosas, a hora noturna em que o sono chega ou deixa de chegar. Mesmo uma peça de 1921, "A mata", já tão modernista na polimetria sinfônica dos ritmos e no tom casual dos *statements* fáticos ("A mata hoje tem alguma coisa para dizer" ou "A mata está hoje como uma multidão em delírio coletivo"), bem poderá ser, no fundo, uma parafrásica versão da "Floresta convulsa", de Alberto de Oliveira, com talvez uma ou outra sugestão do descritivismo telúrico de Euclides da Cunha[18]. Quanto a "Murmúrios d'água", onde se fala em mágoa, acalento,

[18] Com efeito, o Euclides de *Os sertões* (1902) quase que de certeza assinaria, admirando-lhes o ritmo e a imagética, estes versos cumulativos e contorcidos de "A mata" — "A mata agita-se, revoluteia, contorce-se toda e sacode-se" ou "E ulula, e contorce-se toda, como a atriz de uma pantomima trágica" —, da mesma forma que a voz indagadora da "Floresta convulsa" — "Que tendes, vegetais? Remorso? Crime / Açoita-vos o vento, como um bando/ De fúrias e anjos maus que nós não vemos?" — talvez fizesse suas as questões formuladas pelo Ego lírico bandeiriano: "— Que saberá a mata? Que pedirá a mata?" ou ainda: "Terá supreendido o segredo da terra pelos ouvidos finíssimos das suas raízes?". Sempre se poderá ampliar, claro, a análise dessas ligações intertextuais, inclusivamente do ângulo dos contrastes, numa tentativa de determinar com segurança a temperatura estilística da época. Em quaisquer dos casos, a análise começaria e terminaria com *Os sertões,* cujo impacto no discurso literário do tempo, a crítica nacional e estrangeira não deixou de acentuar.

refrigério e, num quadro geral de imagens aquáticas, água de fonte, nem carece assinalar que retoma, até na oscilação fluida de seu rimário e no uso da pontuação sugestiva à base das reticências, a tradição (pós-) simbolista do poema-repuxo, no qual a queixa das águas serve de correlato objetivo aos lamentos da alma lacrimosa... Possível herança de leituras do (pós-) simbolismo marca ainda o ser que em soledade escreve "O espelho", "Na solidão das noites úmidas" e "Carinho triste", peças em que a densa atmosfera erótica justifica, vejamos no dissoluto do título do livro, a conotação lasciva que Bandeira evidentemente também lhe quis outorgar, para além da acepção de dissolvido frisada há pouco[19]. Vale ainda registrar, com relação à tristeza mórbida do citado "Carinho triste", que ela surge e se enlaça aqui a um conceito muito chave da mundividência de Bandeira, o conceito da vida como traição, a reaparecer insistentemente nos angustiantes poemas trágicos da maturidade:

> Tristeza dos que perderam o gosto de viver,
> Dos que a vida traiu impiedosamente.

De traidora, essa vida passará a cruel em "A vigília de Hero", poesia de assunto obviamente clássico, mas onde já irrompe com vigor a imagem ousada e visionária que tanto freqüentará a linguagem do Bandeira adulto:

> És como uma corrida, em minhas veias,
> De fúrias e de santas para a ponta dos meus dedos

E muito curioso é o que sucede em "Mar bravo", de 1913, quando o paul do decadentismo, enriquecido sobremaneira de conotações psicomorais, contrasta com a violência do mar romântico para enfatizar a frustração estagnada do poeta:

> Mar, que arremetes, mas que não cansas,
> Mar de blasfêmias e de vinganças,

19 Luciana Stegagno Picchio, que em *La letteratura brasiliana* (Milão, Sansoni-Accademia, 1972, p. 496) sintetizou com originalidade e inteligência a evolução da obra do poeta, descobre ainda em *"dissoluto um allegiamento esistenziale di colui che la malattia ha in un certo senso liberato"* — leitura que por certo enriquece o título do livro de mais um novo e inesperado sentido.

Como te invejo! Dentro em meu peito
Eu trago um pântano insatisfeito
De corrompidas desesperanças!...

E curiosa também será em "Os sinos", a metamorfose a que ele submete esse gênero de composição carrilhonante, pasto de lúdicas onomatopéias na fase que vai do romantismo ao simbolismo... De fato, e sem abrir mão das *tintinabulations* fônicas à Poe ou à Antônio Nobre — "Sino de Belém bate bem-bem-bem" —, o poeta de repente insufla ao texto a nota biográfico-trágica, personalizando e dignificando o lugar-comum com um dobre de finados pelos familiares desaparecidos:

Sino da Paixão — pela minha mãe!
Sino da Paixão — pela minha irmã!
.. ..
Sino da Paixão — pelo meu irmão!

É quase certo que por trás dos sinos de Bandeira vibram os carrilhões católicos do simbolismo menor e flamengo aludido em alguns dos seus principais autores e obras, junto com a "Sagesse belga" de Verlaine, em "Bélgica", peça-ponto-de-partida do que viria ser, com o tempo, um favorito módulo de composição do nosso poeta: o canto de celebração topográfica, rico de alusões histórico-literárias, e no qual a cidade da geografia concreta (Recife, Ouro Preto, Londres, Belém do Pará) fornece o pretexto lírico a devaneio da geografia sentimental. De qualquer modo, é a introdução da realidade autobiográfica, no caso muito veraz e muito pungente, que contrabalança em "Os sinos" o peso do virtuosismo e da informação livresca, outorgando-lhe aquele tom de familiaridade com a dor autêntica que tanto nos comove nos versos desse bardo sofrido. Certo, a dor de que aqui se fala, nem sempre ele a enfrentará com estoicismo ou ironia. Quando ela se mostra insuportável e incompatível com a vida, pode ocorrer não só a vontade de morrer, qual presenciáramos em *A cinza das horas* e no *Carnaval* e ainda surpreenderemos nos versos da velhice, senão também o desejo muito mais sinistro de se matar, que vai persegui-lo até mesmo entre as delícias de Pasárgada, e que ora aparece com todas as letras num instante depressivo do poemeto "Felicidade":

E enquanto a mansa tarde agoniza,
Por entre a névoa fria do mar
Toda a minh'alma foge na brisa:
Tenho vontade de me matar!

Mas por igual sucede, qual também sucede nos livros de 1917 e 1919, que no pólo oposto ao da aspiração à morte natural ou auto-infligida, fonte de imagens noturnas sugestivas de desespero, vibra no coração do poeta a paixão violenta de viver, paixão que ora deflagra um metaforismo sensual e luminoso — sobretudo na louvação erótica do corpo feminino —, ora se compraz em registrar, num tom menor, mas fervoroso, as formas as mais cotidianas do espetáculo da vida, na simplicidade humanamente nobre ou miserável de seus momentos exemplares. Da celebração sensual da realidade, há exemplos representativos nos múltiplos poemas onde se impõe a mulher, e até muito significativamente na "Balada de Santa Maria Egipcíaca", onde a pureza da nudez total eleva-se em transcendência ao plano da santidade: "Santa Maria Egipcíaca despiu / o manto, e entregou ao barqueiro / A santidade da sua nudez". Quanto ao registro do real cotidiano, em cujas manifestações sublimes ou miseráveis o poeta descobrirá uma espécie de miraculoso vitalismo, esse registro transparece em maior ou menor escala de todos os poemas modernistas do livro, não obstante vibre por igual, latente, no "Madrigal melancólico", se considerarmos que aí o ser amado se torna objeto de adoração por encarnar, em última análise, a própria matéria da vida, feita da conjunção necessária do puro com o impuro. Pureza e impureza, num alto sentido metafórico, e mais a reflexão-revelação de que "só é verdadeiramente vivo o que já sofreu" dominam os versos livres do belíssimo "Gesso", onde começa o Autor a poetizar a sua humanidade irônica de tísico, dentro de coordenadas estilísticas que pouco a pouco resultarão numa verdadeira retórica da tuberculose. Mas, se o objetivo de "Gesso" é espelhar como o sofrimento e o tempo humanizam a estatuazinha comercial, fazendo-a viver como pessoa no horizonte afetivo do poeta, em "Estrada", datada de Petrópolis, 1921 — ano também da redação dos textos esteticamente mais avançados da coletânea —, o que se almeja realçar é a unicidade e preciosidade da própria vida, tanto mais valiosa e insubstituível quanto mais ela porta em si mesma os sinais e sintomas de sua inerente fragilidade. Situado à beira do caminho coletivo, o poeta se interessa pelos viventes que por aí transitam, homens e animas, admirando-se de como eles

são únicos em sua natureza profunda, ao contrário das criaturas iguais e sem alma que habitam a grande cidade coletiva:

> Nas cidades todas as pessoas se parecem,
> Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.
> Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.
> Cada criatura é única.
> Até os cães.

A estrada cristaliza-se aqui, entende-se, numa concreta metáfora tópica da transitoriedade das coisas do mundo, a que o murmúrio da água perto, sugerindo "pela voz dos símbolos, que a vida pasa / que a vida passa /E que a mocidade vai acabar", confere uma não menos concreta densidade metafísica. Por isso o poeta assinala, referindo-se a tudo que vem e vai pelo caminho que esse tudo (riacho, animais) *medita.* Mas o que marca a originalidade da peça será menos a fusão, num todo incomum, de duas chapas antigas sugeridoras da realidade fugaz (a estrada e a água corrente) que a introdução de uma retórica ao mesmo tempo modernista e bandeiriana e seus elementos fundamentais, desde o tom fatual e prosaico da enunciação, qual se verifica logo no proêmio:

> Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
> Interessa mais que uma avenida urbana.

até a imagem inesperada e muito precisa dos cães que se humanizam, mediante um antropomorfismo irônico e *blagueur,* recamado de ternura:

> Estes cães da roça parecem homens de negócios:
> Andam sempre preocupados.

E quando especifica num verso longo e rico de cadências prosódicas aquelas cenas cujo caráter impressivo convida à meditação:

> Enterro a pé ou carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso.

já ele não só nos familiariza com o que viria a ser, em breve, um dos momentos mais sentidamente valorizados de sua lírica —

a hora do enterro —, como também começa a apreender a realidade mediante o emprego sistemático do diminutivo, sestro que ele confessadamente herdou da mãe, cuja fala também se distinguia por esse rasgo expressivo. Ressalte-se, por fim, o fato capital de que o tipo de verso que veicula a mensagem de "Estrada" já se desfez por completo da matemática métrica parnasiana, adotando um ritmo dissolutamente moderno em sua liberdade de caminhar como quiser, ao sabor das imprevisíveis oscilações do universo psicológico. Desfez-se por igual do léxico precioso, adotando palavras e expressões as mais singelas e diretas, extraídas ao corpo da linguagem de todos os dias: manhoso, homens de negócios, carrocinha de leite, etc.

Essa mesma estrada petropolitana em que o poeta morou entre duas voltas do caminho reaparecerá, insinuando-se outra vez como símbolo tópico da transitoriedade de tudo, em três composições memoráveis: "Noturno da Mosela", "Noite morta" e "Meninos carvoeiros". Na primeira delas, fundadora em sua lírica de toda uma ilustre progênie de noturnos modernos, de raízes românticas, e que a "Paisagem noturna" de *A cinza das horas* magistralmente antecipara com o neo-simbolismo de sua linguagem, nessa composição escrita na Mosela, "a estrada ensopada", "com dois reflexos intermináveis", já por completo se integra ao universo metafórico-simbólico do Autor, onde se encaixará a largas séries de palavras, temas preferenciais, inclusive "a pequenina aranha" tornada ainda mais reduzida quando passa a ser, sob a óptica da estilística do diminutivo, uma "aranhazinha" urdindo no peitoril da janela a "teiazinha levíssima". De fato, e tão obsedante como as outras imagens aí conjuradas — o silêncio, a noite, a queda d'água, os livros e os retratos, o crucifixo de marfim da família —, a estrada, enquanto representação icônica do *sic transit gloria mundi,* aguça sobremaneira no poeta aquela consciência escatológica da realidade que sabemos já o aguilhoava em *A cinza das horas,* obra dominada pelo binômio cinéreo/funéreo, mas que agora, no "Noturno da Mosela", ele expressará muito mais ferozmente com a força dos discursos alusivamente autobiográficos, na imagem dos pulmões comidos pelas algas:

> Fumo até quase não sentir mais que a brasa e a cinza em
> [minha boca.
> O fumo faz mal aos meus pulmões comidos pelas algas.

Faz sentido, por conseguinte, que a mesma estrada, ilustrando de novo o motivo do *sic transit,* apareça em "Noite morta" como o caminho por onde passa "uma procissão de sombras", quer as sombras dos que já morreram (aqueles finados por quem ele logo mais começará a perguntar em versos escritos sob o signo do *ubi sunt*?) quanto os vultos daqueles que ainda vivem, sim, mas que já se dirigem no rumo do vazio e do nada. Qual no "Noturno da Mosela", aqui nesse outro noturno também se escuta a voz da água, confundida já à voz da noite, não propriamente a que se confina ao sentido literal do texto, senão a outra maior Noite do intertexto, a mãe de Tanatos e deusa das Trevas... Não deixa de ser curioso que à margem desse viaduto negativo e sombrio, sob a luz de um poste de iluminação, sapos engulam mosquitos. É como se o poeta subscrevesse, à sombra de sua batalha contra os germes da doença, e sob a forma do batráquio romântico-decadentista em que ama disfarçar-se (recorde-se o sapo-cururu, do *Carnaval*), a concepção darwiniana de que existir é lutar pela sobrevivência no quadro de uma natureza inexorável. Assim, por trás da vinheta zoológica, destacam-se algumas das linhas-mestras do drama biográfico.

Pela mesmíssima estrada petropolitana virão ainda a passar, caminho da cidade, e montados nuns burrinhos descadeirados, os "Meninos carvoeiros" que introduzem em seu verso o capítulo até então ausente da emoção social. Tocando os animais com um relho enorme — o que lhes diminui ainda mais o físico apoucado pela desnutrição —, essas "criancinhas raquíticas", que trabalham como se brincassem, adquirem no verso-fecho a forma trágica de "espantalhos desamparados", num processo de deformação artística muito afim do das pictóricas deformações com que o seu amigo e retratador Portinari, anos mais tarde, viria a captar o drama dos subnutridos[20]. E o epíteto "desamparados", en-

20 Em "Portinari", uma daquelas críticas de artes plásticas que ele começa a escrever em *A Manhã,* do Rio, a partir de 1941, Bandeira retoma, por singularidade, e a propósito dos espantalhos do pintor de Brodovski, a imagem terrificante da humanidade desamparada. Vale citar a passagem em questão, pelo que ela espelha da identidade de intenções entre a literatura e a pintura de nosso tempo, de que a paisagem óssea e contundente de "Meninos carvoeiros" oferece exemplar testemunho: "Portinari pintou uma grande quantidade de espantalhos sem nunca se repetir: cada um tem o seu caráter. O mais curioso, porém, é que o patético do fantoche passou a humanizar-se em numerosas figuras e suas telas, de

tende-se que se reveste de fundas conotações morais, para além do sentido (digamos) físico do vocábulo naquela sua acepção de desengonçados ou bamboleantes. Aos olhos do poeta, esses magros carvoeirinhos municipais, de cujo infortúnio ele se compadece, encarnam por definição a tragédia dos desamparados da sorte e também do Estado, tragédia de pungência tanto maior quanto são seus figurantes umas simples criancinhas. Das imagens da penúria e da subnutrição em particular — magrinhos, raquíticas, pão encarvoado, etc. — forja o *Homo eticus* o grito de protesto, a denúncia contra o abandono da criança e os horrores da fome. E não deixa de ser sintomático, no caso, que a infância pobre e desvalida volte a preocupá-lo moralmente nas peças finais de *O ritmo dissoluto:* "Na Rua do Sabão" e "Balõezinhos". Nessa última, que tem por cenário uma feira-livre de arrabalde, e que por certo constituirá um dos mais movimentados painéis populares de sua literatura social, a natureza viva (o burburinho dos feirantes) mistura-se funcionalmente à natureza morta (peixes, frutas, hortaliças), numa superposição de quadros e cores rica de luz e movimento. Aqui, "o tostão é regateado com acrimônia", porque os compradores são gente do povo, das burguesinhas pobres às lavadeiras da redondeza. De qualquer modo, parece que o poema inteiro se organiza em função do que será a sua cena mais tocante, da qual participam um grupo de menininhos pobres e um vendedor de balões muito loquaz. Sem recurso para comprar os balõezinhos, os garotos fazem em torno do mascate que os apregoa — "O melhor divertimento para crianças" — "um círculo inamovível de desejo e espanto".

Essa comovente simpatia pelos pequeninos, pelos desvalidos, pela gente do povo, envolverá num halo de ternura quase mística, em "Na Rua do Sabão", o destino do balão de papel feito com esforço por um certo José, tísico, "filho da lavadeira, um que trabalha na composição do jornal e tosse muito". Pequena coisa tocante na escuridão do céu, o balão levou tempo para criar fôlego, enquanto a molecada da Rua do Sabão gritava com maldade: "Cai cai balão". É claro que ele não caiu na Rua do Sabão: "Como se o enchesse o soprinho tísico do José", informa-nos o poeta

braços abertos para o ar, lamentáveis criaturas desamparadas no mundo como as cruzes de trapos perdidas na solidão dos campos, e não obstante ferindo-nos a imaginação como sinistras advertências" (*Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. 2, p. 1.355).

que ele foi subindo... muito serenamente... e que muito longe caiu... "Caiu no mar" — "nas águas puras do mar alto". Não será preciso chamar a atenção do leitor para o que esse belo poema sugere em termos de simbolismo ascencional e também de ritos de purificação. O metaforismo do texto é aqui bastante explícito. Mas sempre vale acentuar que Bandeira talvez haja, por empatia, percebido no pobre tísico José uma sofrida *persona* de si próprio, e no balão soprado com esforço uma possível alegoria do Ego palpitante, em busca de ar e de espaço vital. Dentro de tal perspectiva, poder-se-ia ler o final do poema como pura redenção transfigurada, uma redenção de que participariam, qual no "Carinho triste" com tamanho amargor ficara escrito, tanto os que perderam o gosto de viver quanto os que a vida traiu impiedosamente.

Estilisticamente, revestem-se de particular significação certos ângulos do livro, além dos já mencionados com conexão com a análise de sua temática. No terreno das imagens isoladas, por exemplo, que é por onde se pode às vezes captar com mais segurança a personalidade profunda do escritor, avulta em especial a imagem da noite — aquela Noite grandiosa e mística que desde *A cinza das horas* e do *Carnaval* parece remontar numa larga medida à tradição do romantismo germânico (talvez e sobretudo o do Novalis dos *Hymnen an die Nacht*), no qual sabemos era muito lido e versado o nosso poeta, conforme de resto comprovam, a mais de um título, as suas impecáveis traduções da poesia alemã. Com efeito, 15 dos 24 poemas de *O ritmo dissoluto* estruturam-se total ou parcialmente em função de ambientes noturnos ou crepusculares, todos gerando o seu vocabulário específico (crespúsculo, ermo, luar, sombra, estrelas, novilúnio, névoa, treva, etc.), e todos fomentando um léxico da sombra em que até a luz, quando por contraste aparece, é para sugerir aos sentidos atônitos a presença inquietante e onipotente das trevas. Ademais dos *noturnos* já aludidos, cite-se o caso de "Sob o céu todo estrelado", em que a intuição da realidade enigmática, aliada à distância dos espaços estelares, reponta de um vaga-lume luzindo misteriosamente sobre as hortênsias, como que a sinalizar em código, dentro de um jardim metamorfoseado em *hortus conclusus,* a mensagem de mundos criptográficos que o poeta não entende. Todavia, ao lado da noite mágico-hieroglífica que os versos da maturidade e da velhice continuarão celebrando e procurando decodificar, também aflora em "Berimbau" — de que citaremos apenas a primeira estrofe — um outro gênero de sorti-

légio, oriundo de um Brasil de lenda (com ênfase na Amazônia) muito caro às primeiras ideologias regionalistas do nosso modernismo:

Os aguapés dos aguaçais
Nos igapós dos Japurás
Bolem, bolem, bolem.

Chama o saci: — Si si si si!
— Ui ui ui ui ui! uiva a iara
Nos aguaçais dos igapós
Dos Japurás e dos Purus.

Desse melódico "Berimbau", que foi musicado por Jaime Ovalle, são por demais óbvias as intenções fônico-formais, sobretudo na área dos brincos onomásticos, com os quais tanto se divertia o poeta. E o verso trocadilhado por que se inicia a segunda estrofe — "A mameluca é uma maluca" — antecipa de toda evidência, no jogo por antanáclase de significantes parecidos, aquele outro do "Mangue" de *Libertinagem:* "O morro do Pinto morre de espanto", já denunciando no habilíssimo versificador, não só a consciência das virtualidades expressivas da língua e a paixão do equívoco da tradição barroca (que de resto lhe fora sempre familiar, a ele antologista da lírica seiscentista e confessado e entusiástico admirador das *Soledades,* de Gôngora), senão também a propensão vanguardista para o exercício lúcido, para o *nonsense* (às vezes, como aqui, tão programático!) das *parole in libertà,* que do futurismo ao surrealismo, ninguém o desconhece, marca em maior ou menor escala a escrita poética dos modernos do século.

Também aqui já se impõe, para ficar, um outro sestro de estilo muito do agrado de nosso Autor, que dele aliás tirou sempre o melhor dos partidos: a técnica da poesia provocada por, ou desentranhada de, outro(s) texto(s), quer pelo processo das variações sobre um mesmo verso-idéia, quer pelo recurso, estruturalmente mais radical, de *collage* efetuada sobre vários versos-idéias, conducente a inusitadas não raro parodísticas montagens do discurso. Se o caso da escrita-colagem, pelo menos em sua modalidade mais extremadamente representativa, só ocorrerá na "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", da *Estrela da manhã* (1936), não é menos verdade que no "Madrigal melancólico" de agora o poeta já tece variações anafóricas à base de um

verso fisgado ao Fagundes Varela das "Estâncias" e ao Álvares de Azevedo de "Teresa", composições essas que ele por sinal recolheu, de certeza por preferidas, na sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*[21].

Que *O ritmo dissoluto,* enfim, já bem define um Bandeira a caminho da modernidade de expressão, prova-o, entre outros, o fato sintomático de aí não mais figurar nenhum soneto, a forma tradicional por excelência sob cujo influxo começou ele poetando, e à qual apenas retornará a partir da *Lira dos cinqüent'anos* (1940), precisamente, e não por coincidência, o primeiro dos livros clássicos posteriores à sua fase de maior iconoclastia vanguardista... Não menos reveladora de um à-vontade dissoluto no escrever é a emergência da linguagem coloquialmente descontraída no centro mesmo da linguagem literária, mediante dispositivos que vão do emprego da nota prosaica, "Era de resto o que dizia lá dentro o meigo adágio de Haydn" ("Sob o céu todo estrelado") e da frase-feita, "Pela boca da noite vem uma velhinha", etc. ("Meninos carvoeiros"), até, e ainda neste último poema, o traslado fiel do grito de trabalho dos carvoeirinhos, com a queda da semivogal *i* do tritongo *oei* — Eh, *Carvoe* (*i*)*ro!* (grifos nossos). O sistema de transcrição fidedigna do que se ouve na rua impera de novo em "Balõezinhos", na frase-anúncio do vendedor — "O melhor divertimento para crianças" —, imperando ainda, e com idêntico valor de enunciado-refrão, suporte musical do texto, no grito de "Cai cai balão" que se escuta em "Na Rua do Sabão". Nesse poema, por sinal, se detecta, não bem uma maneira, senão um verdadeiro maneirismo modernista, de pitoresca história, e que Bandeira daí em diante perfilharia, com poucas ou nenhumas variações, ao longo de toda sua obra:

A molecada salteou-o com
atiradeiras
assobios
apupos
pedradas

21 O verso é: "O que eu adoro em ti", acrescido dos complementos que se lhe seguem, e repetido seis vezes ao longo das cinco estrofes do madrigal. Também em Varela a repetição ocorre seis vezes, contra apenas uma em Álvares de Azevedo. O que muda em todos esses casos, definindo pelo fato mesmo o gosto e o psiquismo de cada poeta, é o objeto último da adoração, encastoado no corpo/alma da mulher amada.

Trata-se, em síntese, do acorde, que transfere ao domínio tipográfico da Literatura um processo retórico da Música, e que aqui constitui reminiscência evidente de um "Poema", de Mário de Andrade, aparecido no n.º 6 da *Klaxon*[22]:

Meu gozo profundo ante a
manhã Sol
a vida carnaval!
Amigos
Amores
Risadas

Resta que todos esses processos e ritmos, sobretudo e principalmente os inumeráveis, surgirão mais ou menos codificados e ilustrados na "Poética" de *Libertinagem,* dos livros bandeirianos aquele que mais se enquadra, como se sabe, dentro da técnica e da estética do modernismo. Nesse particular, é de rigor concluir, relembrando as muito elucidativas palavras do poeta, no *Itinerário de Pasárgada,* sobre a fase libertina de seu lirismo, conseqüência lógica e natural da fase dissoluta que necessariamente a precedeu: "A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*"[23]. Mas, claro, a história de *Libertinagem* já constitui uma outra história. Quis apenas documentadamente estudar a fase pré-modernista do poeta, como base essencial e preliminar

22 Para a história desse e de outros acordes, assim como para um entendimento adequado de certos módulos de composição bandeirianos, compensará consultar, do poeta quando prosador, as "Duas traduções para moderno" in *Andorinha, andorinha* (Rio de Janeiro, José Olímpio, 1966, pp. 249-51).

23 *Poesia e prosa, op. cit.*, pp. 62-3. Ao vol. I dessa edição remetem os poemas citados no presente artigo.

ao estudo do grande modernista que ele viria a ser, antes de tornar-se aquele grande clássico que agora é, liberto para sempre dos *ismos* das escolas.

Minas Gerais, Belo Horizonte (609), 3 jun. (619), 12 ago., 1978 (652-3), 31 mar., 7 abr., 1979. Supl. lit.

O "humour" Bandeiriano ou As Histórias de um Sabonete

Sônia Brayner

Com a publicação em 1936 de *Estrela da manhã,* Manuel Bandeira veio mais uma vez ratificar com o poema "Balada das três mulheres do sabonete Araxá" uma tendência à linhagem coloquial-irônica já presente em momentos de *Libertinagem,* como "Pneumotórax". Esse livro de 1930 incorporou-o definitivamente ao contexto da modernidade poética brasileira, sem jamais, entretanto, incorrer nos exageros das vanguardas em exercício militante e iconoclasta.

A "Poética" bandeiriana desses anos deixa bastante clara uma posição antiacadêmica, aberta às experiências da linguagem e às emoções não-padronizadas: "Estou farto do lirismo namorador/Político/Raquítico/Sifilítico/ De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo". A rejeição dessa emoção catalogada pelo "Secretário do amante", capaz de resolver todos os problemas da linguagem epistolar amorosa, assume dimensão capital em seu comportamento poético, atento para não cair nas armadilhas das palavras desgastadas. O que propõe? "Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as constru-

ções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis", reclamará ainda nessa famosa "Poética".

Manuel Bandeira, proveniente das vertentes do parnasianismo e simbolismo, absorveu a atmosfera estética do modernismo, reagindo gradativamente ao aspecto modelizador e sistemático das estéticas anteriores; o *humour* que injeta em seus poemas vai corresponder a uma transformação de óptica frente à razão e à emoção, dispondo-se criticamente a contemplar e a aceitar essa reconciliação dos contrários tão própria à faculdade de mudar de perspectiva da ironia.

Valery já escreveu que "um estudo sobre a arte moderna deveria mostrar ao leitor que, desde mais de meio século, a cada cinco anos se descobre uma nova solução para o problema do choque". Desestímulo à importância do tema, exercício das próprias possibilidades estilísticas, autonomia completa frente ao domínio técnico vão fazer desse momento estético-lingüístico uma caixa de surpresas.

No *Itinerário de Pasárgada* (1954), Bandeira se detém em algumas considerações sobre a execução da "Balada das três mulheres do sabonete Araxá". Ouçamos o que diz:

> O poema foi escrito em Teresópolis, depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio "Rondó de efeito" (*Mafuá do malungo*), pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência — Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spencer, de Shakespeare, etc.[1]

Em *De poetas e de poesia,* volume de ensaios publicado também em 1954, refere-se novamente ao comportamento ironista. No ensaio "O *humour* na moderna poesia brasileira"[2], confessa: "A geração de 22 exerceu sensível influência em mim próprio,

[1] *Itinerário de Pasárgada.* In *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1968, vol. 2, p. 83.
[2] *Manuel Bandeira. Poesia e prosa,* vol. 2, p. 1.289.

alguns anos mais velho do que ela. Minha natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930). Um dos poemas mais característicos, do ponto de vista deste estudo, é o 'Pneumotórax'".

Vejamos a "Balada". As pistas foram dadas pelo poeta, algumas. Mas neste "exercício de desconstelização" (o termo é dele mesmo, referindo-se ao poema "O nome em si"[3]), muitas descobertas nos esperam. Vamos a elas.

O título, ao indicar uma forma poética reconhecível e codificada — a balada —, anteriormente executada em roupagem moderna pelo poeta ("Balada de Santa Maria Egipcíaca", in *O ritmo dissoluto*), já dessacraliza qualquer expectativa: o cotidiano "higiênico" do sabonete Araxá, com sua propaganda em policromia, mereceria a atenção poética? Essa balada, na realidade, conserva apenas o elemento de narratividade proveniente de suas origens e, mesmo esse, bastante diluído meio aos enxertos contextuais diversos que vão organizar seu universo formal.

O centro construtivo desse poema, que lhe possibilita uma dinâmica dialógica exacerbada pela estrutura da paródia, repousa no atrito estrutural e semântico com o poema "As três irmãs", de Luís Delfino[4]. Ao se referir no *Itinerário* às suas fontes, lá estava o nome do poeta advindo do romantismo para o parnasianismo, chegando à admiração dos simbolistas pela sonoridade e domínio das sinestesias. Jamais conseguiu ele uma postura de *cinzelador,* conservando o lirismo apaixonado e, às vezes, desconcertante, dos nossos poetas do meio-século XIX. Bandeira sempre o reverenciou e teve por sua obra o maior apreço. As três mulheres parodiam as três irmãs, despojando-as da aura do amor-paixão, que leva à morte.

Luís Delfino poetiza três relações femininas de caráter amoroso: o amor paternal, o amor fraternal e o amor-redução. São as três irmãs de seu poema, dividido em três partes, contendo cada uma três estrofes de quatro versos: o primeiro e o terceiro com 12 sílabas, e o segundo e o quarto com seis sílabas e rimas *abab*. Nada mais ordenado.

[3] Campos, Haroldo. *Metalinguagem*. 2.ª ed. Petrópolis, Vozes, 1970, p. 102.
[4] Luís Delfino (1834-1910) deixou sua obra dispersa em jornais e revistas, reunida de 1928 em diante em mais de 10 volumes. "As três irmãs" acham-se no volume *Poemas*. Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1928, pp. 139-41.

A construção hipotética — "se a segunda casasse", "se a terceira morresse" — expressa emoções identificáveis dentro do padrão amoroso ocidental:

Se a segunda casasse, eu mesmo iria à Igreja,
Levá-la pela mão:
Dir-lhe-ia: o céu azul virar-te aos pés deseja
O meu amor de irmão.

E, na terceira parte:

Se a terceira morresse, em seu caixão deitada,
Sem que eu chorasse, iria,
Porque noutro caixão, ó minha morta amada.
Alguém te seguiria...

Bandeira revitaliza a emoção-clichê pelo *estranhamento* oriundo da mescla propositada de registros lingüísticos, pela intromissão da prosa no contexto rítmico da poesia:

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida,
/dava pra beber e nunca mais telefonava.

Não satisfeito com essa surpreendente modificação léxico-semântica, vai buscar no início de "Une saison en enfer", de Rimbaud, a complementação do verso "Mas se a terceira morresse...": *"Jadis, si je me souviens bien, ma vie etait un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient"*. Mas a tradução também é contaminada com o segundo verso de seu "Pneumotórax": "A vida inteira que poderia ter sido e que não foi". Verso antológico pela negação de um futuro irrealizado, cuja formulação repousa no jogo dos tempos verbais. Na "Balada", esse desconcerto da vida atinge a estrutura lógica da sintaxe, pelo uso do anacoluto: "Oh, então, nunca mais/ a minha vida outrora teria sido um festim!".

Dispondo ainda do aspecto verbal da hipótese, reestrutura a pergunta clássica do Tetrarca a Salomé, depois da famosa dança, situação central do drama de Oscar Wilde, *Salomé*, e do poema "Salomé" de Eugênio de Castro.

Se me perguntasse: Queres ser estrela? queres ser rei?
/queres uma ilha no Pacífico?
/um bangalô em Copacabana?

Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só
/quero as três mulheres do sabonete
/Araxá!

As propostas vão decrescendo de importância — estrela, rei — e situando-se no universo próximo, cada vez mais cotidiano — um bangalô (já nessa época valorizado...) em Copacabana. E da cabeça de João Batista apenas restou a reiteração do desejo pelas três mulheres longínquas do sabonete mineiro.

Se a situação difícil e limite do santo não basta para interpretar o impasse amoroso, Bandeira vai a *Ricardo III*, de Shakespeare, também envolto em desespero, e *empresta-lhe* a frase famosa: "Meu reino por um cavalo!", que repetirá por duas vezes, como um refrão, elemento, aliás, previsto na forma da balada: "O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!".

Olavo Bilac lhe cederá o segundo verso de "Profissão de fé",

Que outro — não eu! — a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atene o altivo porte
Descomunal!

ao qual justaporá uma expressão macunaimicamente marioandradina, "brancaranas azedas", confraternizadas nesse carnaval com as mulatas do samba de Lamartine Babo, sucesso de João de Barro, o famoso Braguinha, naquele carnaval de 1931, data de composição do poema. "Lua cor de prata" é o samba que lhe dá os versos: "A lua vem saindo cor de prata, cor de prata, cor de prata / Que saudade da mulata!".

Esse encontro musical enseja o jogo de palavras "Cor da lua"/"cor de prata", deslocando os sintagmas originais e recriando as relações internas. Esses versos ficam, então, assim:

Que outros, não eu, a pedra cortem
Para brutais vos adorarem,
Ó brancaranas azedas,
Mulatas cor da lua vêm saindo cor de prata
Ou celestes africanas:

A lua é também retomada mais além numa transposição de Castro Alves "Navio Negreiro": "Doudo no espaço/brinca o

luar — doirada borboleta —", servindo-se Bandeira de uma paronomásia lua/nua, para desautomatizar imagem tão conhecida: "A mais nua é doirada borboleta".

Pela análise dessa *colage* bandeiriana, podemos refletir sobre algumas dimensões estéticas do poeta no que concerne à ironia, em particular, e à poesia como complexo artístico.

O *humour* em Manuel Bandeira é uma estratégia intelectual diluidora da emoção de herança romântica, em que o *topos* "amor e morte" é reduzido pelo sorriso céptico e manipulado por um atento ludismo formal. Será um recurso reconhecível em sua obra (como, ademais, na maioria dos poetas modernos) a quebra da emoção pela antífrase, a mescla dos estilos com o intuito de criar o contraste propício à desmitificação lírica, muitas vezes, com forte dose de grotesco. Bandeira assume um comportamento de controle, mas não de oposição no combate à ênfase do nosso lirismo tradicional.

A "Balada" é um estrato na *arqueologia* dinâmica do poeta, na medida em que conjugou o modelo subjacente destruição/construção nessa síntese de débitos literários e extraliterários. Os elementos dos poetas que lhe foram/são caros se integram nesse carnaval — até um samba foi conclamado a participar —, podendo esse dialogismo exacerbado ser percebido na expressão paródica mobilizadora das inversões. A quebra das convenções poéticas serve como proposta explícita para a interação dinâmica dos fatores do verso, acentuando de maneira jocosa uma operatividade renovadora sempre no bojo das reivindicações modernas.

A literatura é um grande diálogo, ininterrupto. Não há quebras e destruição definitiva dos códigos artísticos: eles estão sempre contidos nas possibilidades informativas atualizadas, ou por identificação ou por contraste. Essa *conversa* intemporal, Manuel Bandeira surpreendeu na "Balada das três mulheres do sabonete Araxá". O entrecruzamento dos textos propiciou uma leitura em perspectiva, cujo centro gravitacional acha-se no sentimento da perda amorosa, do distanciamento afetivo tão constante na poesia bandeiriana. A *desconstelização* deu chance a uma nova faceta, brincalhona, carnavalesca, mascarada, vir à tona. Mas, restou, apesar dos malabarismos de *clown,* "a vida inteira que poderia ter sido e que não foi".

Minas Gerais, Belo Horizonte (675): 4-5, 8 set., 1979. Supl. lit.

Composto e impresso nos Estab. Gráficos Borsoi S.A. Indústria e Comércio, à Rua Francisco Manuel, 55 — ZC-15, Benfica, Rio de Janeiro, RJ.